分类号：I206.2　　单位代码：10335

密　级：无　　学　号：11204040

浙江大学

博 士 学 位 论 文

中文论文题目：唐代教坊与文学研究

英文论文题目：A Research on Jiaofang and Literature in the Tang Dynasty

申请人姓名：张丹阳

指导教师：胡可先　教授

专业名称：中国古代文学

研究方向：唐宋文学

所在学院：人文学院

论文提交日期　2017 年 6 月 6 日

唐代教坊与文学研究

论文作者签名：郑丹阳

指导教师签名：胡可先

论文评阅人 1：

评阅人 2：

评阅人 3：

评阅人 4：

评阅人 5：

答辩委员会主席：查屏球 复旦大学 教授

委员 1：胡可先 浙江大学 教授

委员 2：陶然 浙江大学 教授

委员 3：沈松勤 浙江大学 教授

委员 4：罗宁 西南交通大学 教授

委员 5：

答辩日期：2017 年 5 月 31 日

A Research on Jiaofang and Literature in the Tang Dynasty

Author's signature:_____

Supervisor' s signature:_____

External Reviewers: _____

_____

_____

_____

_____

Examining Committee Chairperson:

_____

Examining Committee Members:

_____

_____

_____

_____

_____

Date of oral defence: _____

浙江大学研究生学位论文独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得浙江大学或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：张丹阳　　签字日期：　　2017 年 6 月 4 日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解浙江大学有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权浙江大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：张丹阳　　导师签名：胡可先

签字日期：2017 年 6 月 4 日　　签字日期：2017 年 6 月 4 日

致谢

五年的时光，真的过得很快，我到现在还能够清晰的记得我来杭州参加博士生入学考试的情景，乍暖还寒的四月天，仿如昨日。面试时，几位老师团坐，严肃的“告诫”我，读博是人生中难得的一次脱胎换骨。那时，其实我并没有完全体会到其中的深意，于是有点青涩、有点懵懂的开始了我“学术脱皮”的过程。

初入胡门，我很不适应。胡老师很严格，培养学生也有自己坚持的体系与方法，我一边要改掉自己的学术劣习，一边又要跟上大部队的脚步，完成唐宋研究班的学习任务。犹记得选题之初，胡老师要求我在《唐代教坊与文学研究》的课题之下，先写一篇 10000 字左右的小论文，作为探索。这一要求看似“自由度”很高，什么都可以写，但实际上我却用了相当的时间来落实。随着读书班的推进和胡老师的反复打磨，这也最终成为我博士论文的题目。现在回头看来，是胡老师敏锐的学术眼光和开阔的研究格局，使得我的论题一开始便占据了优势，没有像其他同学那样在选题的彷徨中耽误；也是如此，我才能将论文完成如今天这样。在论文写作的后期，胡老师给了我很大的自由，我定期将一些写成的篇目给他审阅，还放到报告会中讨论，他的鼓励和意见，促成了我博士论文的完成。胡老师“不愤不启，不悱不发”的教学和学术训练方法，不仅锻炼了我的学术能力，同时也磨砺了我的耐心与心志，使我逐渐的掌握了学术研究的路径，受用终生。

在校期间，还要特别感谢陶然老师、咸晓婷师姐以及其他老师的关照和指点。尤其是陶然老师，每次唐宋研究班的报告会上，他不仅有针对性的给我的论文提出一些中肯的建议和意见，同时也在心理上也给了我许多抚慰，鼓励着我。初来浙大的我，感念于心。

正在我逐步适应博士学习的同时，生活又给了我另一个残酷的考验。2015 年，于我个人来说，是从未有过的艰难。2014 年底，我的母亲被查出患有恶性淋巴肿瘤的疾病，我休学回家陪伴。2015 年 7 月，母亲离世。对我来说，半年的时间，像过了一整个世纪。在我上学的每一个阶段，我的母亲从未缺席，一直陪伴：送我上大学，研究生陪考，博士陪考，为了我的学业，她费尽心力，可以说是我的全部精神支柱。她的离去，于我而言，是整个精神世界的崩塌，我从未想过她会如此早、如此突然，并以这样的方式离开我。在 2015 年整个下半年的

时间里，我都沉浸在无尽的悲痛之中，每每从梦中惊醒，泪流满面。古人云“子欲养而亲不待”，我算是尝到人生挚爱离去的滋味。学业还在继续，我曾几度想过要退学，觉得走不下去。但想想母亲当时送我到杭州考试，这份苦心，我绝不能让她失望，我必须顺利毕业，拿到学位，才算没有辜负她。

在此，要特别感谢我的硕导徐希平先生，在我最艰难的时刻给予我很多精神上的慰藉，一直待我如亲人，助我慢慢走出内心的困境。这一学年，未能回校，在此特别感谢党月瑶和熊湘两位同学，学校的很多相关事务都依靠他们的帮助才得以完成。内心的感激之情，无以言表。

最后在这里，我要特别感谢我的丈夫成松。母亲患病期间，他跟我一起一直守候在我母亲身边。化疗之后，母亲的行动变得很不方便，幸有成松的照顾和安慰，在精神上、生活上才减轻了我很多压力。母亲过世之后，也是因为有他一直陪伴，我才能够从绝望中渐渐走了出来，慢慢有了学习的状态。我开始跟他一起，整理一些墓志资料，并将与自己研究相关的材料收集起来，建立小型的资料库，以便研究。我的《唐代教坊职官考补》就是在这样的情况下完成的。通过与成松交流，我学到了很多研究方法与写作论文的技巧，这些在论文写作中看似细微的处理，却往往能够见出论文水平的高低。2016 年，成松从武汉大学毕业并来到大连理工大学工作，我们二人总算结束了学生时期的漂泊生活，开始稳定下来。想起博一时在杭州白沙泉租房而居，后又辗转于武大校内，这些年过得并不容易。我能够走到今天，顺利毕业，没有他的陪伴与扶持、理解与尊重，我是无法做到的。

国有成均，在浙之滨。如果说，在成都求学的几年是我最青春、最欢乐的时光，那么浙大所带给我的则是知性与成熟。五年一觉杭州梦，美丽的西子湖畔，淡妆浓抹也好，落英缤纷也罢，都是我心中最深刻的记忆，也是我人生中一道别样的风景。

2017 年 5 月于北苑宿舍

中文摘要

本文主体部分包括绪论和七章内容，其中第一、二、三章为唐代教坊制度文化方面的综合研究，第四、五章为教坊乐的研究，第六、七章为教坊与文学的关联研究。各章节的内容摘要如下。

第一章《唐代教坊及相关音乐机构研究》包括三节内容。第一节主要辨析了文献中所载唐代教坊各种名号的歧义。基本观点是：俗乐教坊是仗内教坊和左右教坊三位一体格局，开元以后由于武德内教坊的衰微，仗内教坊也称为内教坊。俗乐教坊三位一体的格局，是各种原因综合的结果。第二节主要辨析了唐代梨园位置、乐艺组织及与教坊关系等问题。我们认为开天之际法曲梨园与俗乐内教坊一样，同置于大明宫东内苑中。俗乐教坊与法曲梨园在乐艺上存在融合、渗透，在职官上存在互动、合作。中晚唐时期，宦官势力逐渐膨胀，宣徽院成为宫廷乐艺的重要主持者，影响到教坊及梨园的音乐活动，本章第三节是对这些机构之间关系的考察。

第二章《唐代教坊职官问题研究》包括三节内容。第一节主要对传世文献中有关教坊职官设置层次、职能以及教坊职官特点的概述。第二节内容对前人在教坊职官研究中的一些问题进行了辨析，并利用新出墓志补充了唐代教坊职官人物、家族的事迹，进一步完善了唐代教坊职官的规律。另外，结合新出墓志中所示教坊职官及其相关乐工的居住里坊，以及内教坊、左右教坊的空间设置，我们总结了唐代教坊职官活动在空间分布上的规律。第三节是对梨园职官作的补充研究。根据新出梨园弟子《曹乾琳墓志》，论证了梨园职官早期“帝妃教习模式”的特征；根据天宝六年窦元礼担任“梨园教坊使”，梳理了过渡时期梨园教坊职官合流的特殊形态。安史之乱以后，梨园职官参照教坊得以完备。

第三章《唐代地方教坊考——以眉县教坊为个案》主要是从眉县教坊个案来透视唐代地方教坊相关问题。唐代形成了“中央—地方”完整的教坊制度，但地方教坊的研究受制于材料一直没有突破。通过梳理地方志资料，我们发现眉县教

坊村这一地名，其形成的年代可以追溯到宋代以前。结合文献中关于唐玄宗开元年间幸眉县凤泉汤、骊山华清宫温泉的相关记录，对比骊山华清宫的随驾教坊机构，我们推演出眉县凤泉汤有随驾教坊设置的可能，而眉县教坊村正是这种音乐历史记忆的遗存。同时，通过对“府县教坊”这一专有名词的辨析，我们认为唐代地方教坊至少下设至府属之县。除眉县教坊外，唐代京兆府教坊位于宣平坊，河中府闻喜县有教坊，河南府河阳县有教坊。这些府县教坊的遗迹不仅为我们呈现出唐代地方教坊体系的形态，同时也为我们研究唐代地方乐户群体的形成提供了机制上的线索。

第四章《唐教坊四部乐考》，是对唐代教坊内部乐艺形态的探讨。第一节辨析了教坊四部的所指问题。前人在此问题上争议颇多，我们赞成教坊四部为胡部、云韶部、龟兹部、鼓架部的说法。云韶部进入教坊四部的历程较为复杂，是唐代雅乐与俗乐升沉的结果，这是我们重点推进的地方。第二节对教坊四部乐的渊源作了考论。部乐是一整套的乐器、工衣组合，教坊四部乐来源于太常四部乐。安史之乱后，盛唐时期的太常四部乐多已散失，因为南诏、骠国献乐的契机，新的太常四部乐得以重建，但其式微局面已不可避免。而受益于社会思潮、帝王好恶，教坊在中晚唐大盛，雅、俗乐部等都渐渐向教坊集中，至唐末出现了“贴部教坊”现象是其极端。第三节对于唐代教坊四部乐的具体运用情况作了勾勒。根据宋代的情形可以推测唐代教坊四部的具体编排和演奏情况。唐代教坊四部的发展过程中出现了胡部一枝独大的现象，造成其他三部成为陪衬。这是唐代音乐文化发展的缩影。

第五章《唐代教坊音乐与藩邸文学》，以唐代王府中的教坊音乐活动为主要线索，探讨了唐代教坊音乐文化如何自上而下、由内而外传播，以及王府空间场域对教坊音乐文艺的影响等问题。唐代王府是雅俗音乐活动的另一个中心，俗乐教坊的成立实际上就是玄宗藩邸旧乐演变而来。教坊成立后，玄宗对诸王所实行的怀柔政策直接加剧了教坊音乐进入王府的脚步，诸王们不仅能够在出入内廷时受到教坊音乐的熏习，在外廷王宅之中亦可通过帝王赐教坊乐等形式领略到教坊乐艺的魅力，整个过程可以看成是教坊文化由宫廷走向民间的一种过渡。王宅是唐代重要的文学场域，也是教坊音乐生成的重要环境，《簇拍相府莲》曲辞的生

成是一经典例子，本文从曲调发生学的角度对此作了初步探索。

第六章《教坊商业化与唐代两京饮妓文学》，在这一章中我们主要探讨了空间视野下的两京教坊音乐活动与饮妓文学的相关问题。中晚唐时期教坊开启了商业化的进程，《北里志》载西京平康坊饮妓“籍属教坊”是这一现象的直接说明。“北里饮妓”的形成，与平康坊的特殊区位有关。依托于这一空间，形成俗讲、曲子词、诗文创作、唐传奇等雅、俗文学蔚兴的局面，是长安文学最活跃的区域。相对而言，洛阳的饮妓文化则比较分散，其主要娱乐中心大致有三，其一是以洛水以北，以北市为中心；其二是洛水以南，以“明义坊教坊——西市”为轴心；其三是洛水以南，以南市为中心。洛阳并没有发育出类似长安“北里”的娱乐空间，但仅有的一些饮妓活动和文人家妓分布特点，还是可以看出其与商业市场的密切空间关系，这也可以看成是中晚唐时期教坊商业化的一种补充。

第七章《唐代教坊曲的生成模式研究——以<文溆子>为例》分为两节。第一节对唐代教坊曲曲调来源、创作规律、用乐形式作了概述。结合具体案例，我们总结出了教坊曲调生成的一些规律：其一，教坊曲本事与选诗主题相呼应；其二，教坊曲本事与选诗内容的契合；其三，教坊曲调与曲辞格律和体式的配合。第二节以教坊曲《文溆子》为例，将第一节中所讨论的曲调生成规律落实到具体个案中。《文溆子》曲源于唐代著名俗讲僧文溆，其人的生平富于传奇。我们结合传世文献和新出墓志，对其生平事迹作了详细的钩沉，铺垫了《文溆子》曲调创作的文化背景。结合传世文献和敦煌俗讲资料，我们进一步补充了《文溆子》曲由民间俗讲到宫廷教坊曲调的生成过程，曲调、曲辞的特征，在后世的流变等情况，大体上还原了该曲调的历史形态。《文溆子》的创作和流传过程，是教坊曲调生成模式的样板。

关键词：唐代教坊　制度　乐部　空间　文学

ABSTRACT

The main body of this article includes the introduction and seven chapters, the first three chapters are the comprehensive study on institutional culture of the Jiaofang in Tang Dynasty;the fourth and the fifth chapters are the study of the musical form of Jiaofang;and the sixth and seventh chapters are the research on the association of Jiaofang and literature. The summary of each chapter is as follows.

The first chapter "The research on Jiaofang and related musical institutions in Tang Dynasty " includes three sections. The first section mainly differentiate and analyse with the ambiguity of various names of Jiaofang in the Tang Dynasty. The basic view is: the folk and pop musical Jiaofang and inner Jiaofang and outward Jiaofang are the three-in-one pattern, because of the decline of Wude inner Jiaofang,there is only one inner Jiaofang during Kaiyuan.The pattern of the trinity is the result in a variety of reasons. The second section mainly analyzes on Liyuan's position and the organization of the music of the in the Tang Dynasty, as well as the relationship with Jiaofang's. We think that the location setting of the Faqu Liyuan and folk inner Jiaofang should be in the same placed: the Daming Palace East Court during Kaiyuan and Tianbao. There is musical integration, penetration and interaction in the official cooperation between the folk Jiaofang and Faqu Liyuan. In the late Tang Dynasty, the eunuch forces gradually expanded, Xuanhui institute became an important presenter of the court musical affairs, affecting the musical activities of Jiaofang and Liyuan,so the third section of this chapter is the relationship between these institutions.

The second chapter "The study on the Jiaofang's officials and related issues in Tang Dynasty "includes three sections. The first section mainly provides an overview of the level, function and characteristics of the Jiaofang's officials among the literature handed down from ancient times. In the second section, the author analyzes some problems in the study of predecessors, and uses the new epitemics to supplement the deeds of the officials and their family, as well as further perfect the law of the officials setting in the Tang Dynasty. In addition, combined with the new artifacts displayed in the epitaphs and their related musicians' living square, we summed up the law of Jiaofang's staff activities in the spatial distribution. There is a supplementary study on the Liyuan officials in the third section.By the new epitaph called Cao Qianlin as the student of Liyuan,we demonstrates the early teaching-learning characteristic named"emperor princess teaching mode". According to Dou Yuanli as a chief of Liyuan-Jiaofang during Tianbao years, we sort out the special form of professional confluence for Liyuan and Jiaofang's officials in the transition period.

The third chapter "A textual research on Jiaofang in Tang Dynasty: Centered on Mei county Jiaofang" is mainly taking the special case of Mei county Jiaofang to inspect the local Jiaofang related issues in Tang Dynasty. There is a "central - local" integrity of Jiaofang system in Tang Dynasty, because of the study on local Jiaofang is subject to scarcity materials, so there has been

no breakthrough. By sorting out the local chronicles, we found Mei county Jiaofang village as a place name, which dates back to the Song Dynasty or earlier. Combined with the literature on the relevant records of Emperor Xuanzong visitting Mei county Fengquan and Huaqing Palace in Mount.Li hotsprings during Kaiyuan years. Compared to institutions of the temporary imperial Jiaofang belongs to the Huaqing Palace, we deduced this kind of possibility of Mei county Fengquan hotspring also has set up with the same institutions as Huaqing Palace, while Mei county Jiaofang village is the memory of this historical remains in music. At the same time, by analyzing the proper nouns of the Prefectural Jiaofang, we believe that the local Jiaofang at least set up to the county-level in Tang Dynasty. In addition to the Mei couty Jiaofang, there are similar institutions as Jiaofang in prefecture of Jingzhao is located in Xuanping Square, Jiaofang in Wenxi county in prefecture of Hezhong, Jiaofang in Heyang county in prefecture of Henan. The relics of these prefectural Jiaofang not only provide us with the form of the local Jiaofang system of the Tang Dynasty, but also provides threads of the local music groups formation mechanism for us in the Tang Dynasty.

The fourth chapter is the study of the Four Music organism form of Jiaofang in Tang Dynasty, which is the discussion of the inner forms of music of Jiaofang in the Tang Dynasty. The first section analyzes the problem:what is the Four Music organism form of Jiaofang? This issue has a lot of controversy. We are in favor of this argument of the Four Music organism form of Jiaofang including Hu music, Yunshao music, the music of Qiuci and Gujia. The process of Yunshao music became into Four Music organism form of Jiaofang is more complex. This kind of circumstance is the result of trading off and taking turns of gagaku and folk music, which is the key point of promoting on. The second section of the study of the origin of the Four Music organism form of Jiaofang in Tang Dynasty, we think that it come from Taichang Four Music organism form as a complete set of instruments and combination of working clothes. After the chaos of An Lushan, Taichang Four Music organism form has been lost to a large extent. Because of the opportunity to Biao and Nanzhao kingdom offered music, the new Taichang Four Music organism form can be rebuilt, however, its decline trend is inevitable.Benefit from the social trend of thought and the emperor likes and dislikes, Jiaofang develop rapidly in the late Tang Dynasty, as well as the gagaku and folk music concentrate mainly on Jiaofang,which even gradually evolves into the extreme conditions in the appearance of Tiebu Jiaofang to the end of the Tang Dynasty. The third section mainly describes the specific useness of the situation of Jiaofang Four Music organism form.According to the situation of Jiaofang Four Music organism form in Song Dynasty, we can be speculated that the specific arrangement and performance in Tang Dynasty. In the process of development of Jiaofang,Hu music becomes a single phenomenon, resulting in the other three as a foil.This is the epitome of the development of musical culture in the Tang Dynasty.

The fifth chapter"The study of the literary activities of Prince's Palace and the Jiaofang music in Tang Dynasty", according to the main clue of the Jiaofang musical activities in Prince's Palace, we discuss the spread of musical culture of Jiaofang from top to bottom, from the inside out,and the influence of Prince's Palace space field on the literature and art of Jiaofang. The Prince's Palace is another center of gagaku and folk music activities in Tang Dynasty, the establishment of folk Jiaofang is actually the evolved from the Emperor Xuanzong's old Prince's Palace. After the establishment of the Jiaofang, The Emperor Xuanzong on the implementation of the twine policy

directly exacerbated the footsteps of music of Jiaofang into the Prince's Palace. Princes can feel the charm of Jiaofag, not only in the inner court but also in Prince's Palace through the imperial reward,the whole process can be seen as a cultural transition of Jiaofang music from the court toward the folk. Prince's house is an important literary field in Tang Dynasty, and it is also an important environment for the formation of Jiaofang music. The creation of the song named "Cupaixiangfuliang"is a classic example. This article makes a preliminary exploration from the perspective of the theory of melody.

The sixth chapter is "The study of the commercial Jiaofang and drinking prostitution literature Chang'an and Luoyang ". In the perspective of space, we mainly discuss the related problems of music activities and prostitution literature in this chapter.In the late Tang Dynasty, Jiaofang begained to the process of commercialization, and prostitutes in Beili of Pingkang square "Native place belongs to Jiaofang" is a direct description of this phenomenon. The formation of the "prostitutes in Beili" is related to the special location of Pingkang square. Relying on this space, there is the popular literature flourishing situation about the formation of vulgar, song words, poetry and writing, legend and other elegant, where is the most active area of Chang'an literature. Relatively speaking, Luoyang's drinking prostitution culture is more dispersed. There are roughly main entertainment center, one is to north of Luo water, North Market as the center; the second is the south of Lou water, "Mingyifang - West Market"as the axis; the third is the south of Lou water, South Market as the center. Luoyang did not develop a similar entertainment space as "Beili" in Chang'an, but only some of the activities of the prostitutes and the distribution of literati prostitutes, or can see its close relationship with the commercial market, which can be seen as a kind of supplement to the commercialization of Jiaofang in the late Tang Dynasty.

The seventh chapter: study on the generating patterns of the Jiaofang songs in Tang Dynasty: Taking "Wu Xuzi" as an Example. There is an overview of the source of the tune, the creation of the law,the form of music using of Jiaofang songs.Combined with specific cases, we summed up some of the rules of the formation of the generation of Jiaofang songs: First, the original story of Jiaofang song should develop the ability to adapt to the theme of poetry and selection; Second, there would be a coincidence with the original story of Jiaofang song and the content of the selection of poetry; And the lyrics of Jiaofang in poetry and style should match up to Jiaofang song.In the second section, the rule of the generating patterns of the Jiaofang songs in the first section is implemented in the specific case. "Wen Xuzi" song could be created by the famous Sujiang monk named Wenxu in Tang Dynasty literacy, whose life is rich in legend. Combined with the handed down literature and the new epitaphs, we make a detailed exploration to the his life deeds, as well as, paved the creation of cultural background for the "Wen Xuzi" of Jiaofang. The integration of the handed down literature and Dunhuang folklore information, we further added the generation process and lyric,tune features of "Wen Xuzi" song from the folk to the court, and the situation of development and circulation for the future generations.In general,we restore the historical form of the "Wen Xuzi",whose process of creation and circulation is the model of the pattern of learning style for the other Jiaofang songs.

Key words: Jiaofang in the Tang Dynasty, institution, music, space, literary

目录

中文摘要 I
ABSTRACT IV
绪论 1
第一节 学术史回顾 1
一、教坊文学研究 1
二、教坊制度与文化研究 7
三、教坊音乐研究 11
第二节 总体思路 14
第三节 主要论题 19
第四节 研究方法 20
第一章 唐代教坊及相关音乐机构研究 23
第一节 唐代教坊辨异 23
一、唐代教坊名号歧义之由来 23
二、左右教坊与内教坊 26
三、仗内教坊 36
第二节 唐代梨园新考 50
一、禁苑梨园与法曲梨园 50
二、洛阳梨园考 61
三、梨园的内部建制及所掌音乐 64
第三节 宣徽院与教坊、梨园新证 69
一、宣徽院建制与梨园、教坊之关系 70
二、宣徽院乐工与教坊、梨园之关系 77
第二章 唐代教坊职官问题研究 83
第一节 唐代教坊职官述论 83
一、教坊使 83
二、教坊副使 88

三、教坊判官 89
四、其他职官 90
第二节 唐代教坊职官考论 93
一、唐代教坊职官人物考辨 94
二、唐代教坊职官家族考 103
第三节 唐代梨园职官与教坊职官的互动 110
一、早期“帝妃教习”模式 111
二、梨园职官过渡：“梨园教坊使” 114
三、安史乱后梨园职官的正式设置 117
第四节 教坊、梨园职官的活动空间及其性质 121
一、教坊、梨园职官活动的区位特点 121
二、教坊、梨园音乐活动里坊分布特征 127
第三章 唐代地方教坊考——以眉县教坊为个案 135
第一节 眉县教坊村溯源 135
第二节 眉县教坊村与随驾教坊 138
第三节 眉县教坊村与唐代地方教坊机构之关联 147
一、“府县教坊”与“诸州散乐”辨析 147
二、地方音乐机构与乐户 156
第四章 唐代教坊四部乐考 161
第一节 清乐部、云韶部与教坊乐 163
一、清乐部与教坊 163
二、云韶部与教坊 166
第二节 太常四部与教坊四部 174
一、太常四部乐的渊源 174
二、教坊四部乐的起源 178
三、太常四部乐与教坊四部乐的关系 182
第三节 唐代教坊四部乐的运用 189
一、唐代教坊四部乐的演出形态 189
二、唐代教坊四部乐向胡部的倾斜 194

第五章 唐代教坊音乐与藩邸文学.....201
第一节 唐代藩邸中的音乐活动.....201
一、唐代王府的建制.....201
二、唐代王府中的音乐活动.....205
第二节 藩邸之乐与教坊.....208
一、俗乐教坊与王府音乐之渊源.....208
二、唐代王宅中的教坊乐舞活动.....212
第三节 唐代藩邸文学与教坊.....221
一、诸王与教坊乐工的交游.....222
二、宁王宅中的文学活动与教坊曲《簇拍相府莲》.....228
第六章 教坊商业化与唐两京饮妓文学.....245
第一节 “北里诸妓，籍属教坊”.....245
一、“籍属教坊”之背景.....245
二、教坊商业化的转型.....246
第二节 长安北里文化内涵及区位选择.....250
一、北里饮妓文化之定型.....251
二、平康坊北里的区位.....252
第三节 长安平康坊饮妓与文学.....259
一、诗文活动.....261
二、唐传奇.....266
第四节 洛阳饮妓空间的分化.....270
一、洛河以北，以北市为中心的乐人活动区域.....272
二、洛水以南，“明义坊教坊—西市”为轴心的乐人活动区域.....275
三、洛水以南，以南市为中心的乐人活动区域.....276
第七章 唐代教坊曲生成模式研究——以《文溆子》为例.....283
第一节 唐代教坊曲的生成模式.....283
一、唐教坊曲的创作规律.....284
二、教坊曲的用乐理念.....288
三、教坊曲辞的生成机制.....295

第二节 文溆与《文溆子》.....307
一、文溆生平考略.....308
二、文溆俗讲在当时之反响.....314
三、文溆俗讲及《文溆子》生成.....319
附录.....329
附录一：崔令钦生平与家世补考.....329
附录二：高丽伎与胡旋舞新说——从《新唐书·礼乐志》中一则“错简”说起.....341
参考文献.....355

图表目录

表 1：仗内教坊出现时间和所载文献.....49
表 2：墓志中散见唐宣徽职官人物信息表.....79
表 3：窦元礼家族世系.....105
表 4：墓志中所见唐代教坊职官辑录.....109
表 5：唐代教坊、梨园职官及其相关人物音乐活动资料（按照里坊聚集群排列）.....127
表 6：云韶乐演变的情况.....173
表 7：《乐府杂录》部乐情况.....188
表 8：南诏乐、《乐府杂录》乐部、《宋史》乐部用乐对比.....193
表 9：《唐六典》十部伎与《乐府杂录》部乐用乐器对比.....197
表 10：《唐声诗》中教坊曲调的曲辞体式分布.....302

图 1：任半塘《西京教坊位置图》.....60
图 2：吕大防《长安城图》仗内教坊所在位置.....61
图 3：唐教坊职官活动空间示意图.....122
图 4：唐代教坊、梨园职官宅邸及其相关人物音乐活动的分布.....130
图 5：眉县教坊与骊山教坊比较图.....145
图 6：唐平康坊内部建筑分化图.....253
图 7：妹尾达彦所绘《李娃传》街东活动舞台.....268
图 8：白居易长安宅地变迁与《李娃传》空间转换图.....269
图 9：洛阳北市为中心的乐人活动空间示意图.....274
图 10："教坊—西市"轴心乐人活动空间示意图.....275
图 11：南市为中心的乐人活动空间示意图.....277

绪论

第一节 学术史回顾

一、教坊文学研究

（一）“唐艺学”与“乐府学”

上世纪五十年代，任半塘先生构建了一个体系庞大的“唐代音乐文艺学”，引发了学界的重大反响。较早在一九五四年，他就初步提出了所谓“唐艺学”的构想：

> 在今后研究唐代文化之科目中，宜列入“唐代音乐文艺之全面”一科。于此类文艺，除就声诗、长短句、大曲、变文、著词、戏弄之歌辞、舞蹈、表演等，逐项深入研究外，宜有一全面之体认。[①]

稍后，他完成了《唐代“音乐文艺”研究发凡》，其中开宗明义的说道：

> 唐代音乐颇盛，词章颇盛，伎艺颇盛。凡结合音乐之词章与伎艺、兹简称曰“音乐文艺”，订为此项研究之对象。[②]

在这篇宣言中，他初步拟定了一项宏大的研究计划，包括《教坊记》《唐会要》所载盛唐太常寺、太乐署曲名、《羯鼓录》《乐府杂录》等基本文献整理，以及敦煌曲、唐声诗、唐词、唐大曲、唐变文、唐戏剧、唐著辞、唐琴曲的理论、格调、歌词整理研究，唐代“音乐文艺”全面的理论研究，共涵盖十五种。在此后三十年间，他完成了此项浩大学术研究计划的主体部分，包括：《教坊记笺订》[③]《敦

---

①任半塘著：《敦煌曲初探》，上海文艺联合出版社，1954年，第15页。
②载于《教坊记笺订》之篇首，文后说“一九五六年丙申端阳，半塘草于成都”。
③其书著成于1952年，曾载华西大学《中国文化研究所年刊》；后经过修订，1962年7月由中华书局上海

煌曲初探》[1]《敦煌曲校录》[2]《唐戏弄》[3]《唐声诗》[4]《优语集》[5]《敦煌歌辞总编》(在《敦煌曲校录》基础上完成)[6]，虽然尚未全面实现其研究计划，但已足以看出此项计划对于唐代文学研究的重大意义。在他的研究项目中，《教坊记笺订》(后文简称《笺订》)是最早完成的，也是整个计划的核心。他在其“发凡”中是这样定位《笺订》一书的：“此书于研究唐代音乐、伎艺，颇开门径，不啻锁钥。”在《笺订》的“弁言”中，他全面概述了崔令钦原书的文艺、历史价值和他进行的笺订的原则，尤其是对教坊曲与敦煌曲、声诗、长短句词、大曲、歌舞、百戏、戏剧、著辞、后世曲调、日本等域外音乐关系的揭示，从宏观上厘清了教坊文学的诸端。任半塘先生对《教坊记》中所录 324 个教坊曲调的本事，作了竭泽而渔式的研究，可以说基本上网罗了他当时所能见到的国内、域外文献中的材料。他对曲名本事的考察，不仅为判定教坊曲调的乐艺成分提供了可能，同时也向研究者们展现了教坊曲调关涉的广阔唐代社会文化历史。另外，他又于书后附录《曲名流变表》和《曲名事类》，将教坊曲名以事类进行再分类，对各曲名的古今、中外演变以表的形式列出，显示了高屋建瓴的贯通眼光。还值得注意的是，《笺订》中贯穿一个观念即“胡汉之别”，这与当时中外文化论战的背景有关。于此，任半塘先生提出了“非胡乐”的概念，在曲名笺订部分又反复致意于“胡”与“非胡”，看似“执拗”，实际上其出发点是在高扬华夏文化主体，倡导胡、汉文化大融合的研究格局。总而言之，任半塘先生的“唐艺学”研究成果，始终持一种通透的文学立场，打通了各种音乐文体之间的关系，从“音乐之系统”[7]，突破了诗、词、曲诸领域的界限，对于解决这三大文体之间的关联是一把重要的钥匙，对古代文学研究的转向起到了重要的作用。

继任半塘先生之后，其弟子及再传弟子，延续着他的研究框架，在深度和广度上作了进一步开拓，其代表性人物有王小盾及其弟子。他们的研究主要可以分为两个方面，其一是对任半塘先生“唐艺学”研究计划中未竟事业的补充，如《隋

编辑所编辑出版。
[1]《敦煌曲初探》，上海文艺联合出版社，1954 年。
[2]任半塘著：《敦煌曲校录》上海文艺联合出版社，1955 年。
[3]任半塘著：《唐戏弄》，上海古籍出版社，2006 年。
[4]任半塘著：《唐声诗》，上海古籍出版社，2006 年。
[5]任半塘著：《优语集》，上海文艺出版社，1981 年。
[6]任半塘著：《敦煌歌辞总编》，上海古籍出版社，2006 年。
[7]参《教坊记笺订》，第 55-56 页。

唐五代燕乐杂言歌辞研究》[①]，以任半塘“唐艺学”框架中的《唐大曲》《唐讲唱》《唐著辞》三稿为基础，深入讨论了燕乐杂言歌辞于唐代文艺研究中的重要地位。《唐代酒令艺术——关于敦煌舞谱、早期文人词及其文化背景的研究》，[②]则对唐代博戏、酒令、著辞等艺术形态作了全面的研究，并将教坊作为唐代酒令艺术、早期文人词得以形成并流行的文化环境和文化背景。该书也是以资料的考辨见长，继承了任半塘先生的思路和方法。以上两部专著均是对任半塘先生于“唐艺学”研究框架中所提出的“结合音乐之词章与伎艺”之“歌辞学”的延续与推进，对于理解唐宋之际音乐文学体式之转变具有重要意义，同时也见证了教坊在此种文体演变中所发挥的重要作用。

王小盾及其弟子的另一个研究领域是对音乐文献的整理和学科的建构，其中一些工作也是任半塘“唐艺学”研究计划中的内容，但更多是前者的拓展。王小盾在不少论文中提出过建设音乐文献学的问题，并结合任半塘、王运熙、杨荫浏等前辈的工作以及自己整理音乐文献的成果作出说明，结集为《隋唐音乐及其周边》一书[③]。此外，王小盾的博士研究生孙晓辉《两唐书乐志研究》[④]，用文献学和史源学的方法，对两《唐书·乐志》中的史料作了正本清源的研究，相当程度上还原了唐代音乐史志书写的过程，亦值得关注。

任半塘先生的另一弟子李昌集先生及其所指导的博士研究生，对于任半塘先生开创的“唐艺学”研究也有多方面的创获。李昌集先生主要继承了任半塘散曲研究的路径，他关于词的起源及胡、汉乐关系的论文涉及了唐代教坊与文学的相关问题[⑤]。其弟子柏红秀《唐代宫廷音乐文艺研究》[⑥]，在唐代音乐机构及音乐制度研究的基础上，对唐代宫廷音乐文学作了较为全面的分析，并将其与唐代宫廷音乐的表演技艺和唐代著名曲调的个案研究结合到一起，体现出对唐代“音乐机制—乐种—乐艺”的整体把握。这些研究成果在很大程度上是围绕着任半塘先生

---

①任半塘、王昆吾编著：《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》，巴蜀书社，1990年。
②王昆吾：《唐代酒令艺术》，东方出版社，1996年。
③这些论文收录于其《隋唐音乐及其周边》的“音乐文学研究”部分，上海音乐学院出版社，2012年。
④孙晓辉：《两唐书乐志研究》，上海音乐学院出版社，2005年。
⑤这些论文主要包括：《华乐、胡乐与词：词体发生再论》（《文学遗产》2003年第6期）；《唐代宫廷乐人考略——唐代宫廷华乐、胡乐状况一个角度的考察》（《中国韵文学刊》2004年第3期）；《“词体发生于民间”与“词起源于隋唐燕乐”——答岳珍学友商榷文》（《徐州师范大学学报》2005年第3期）；《词之起源：一个千年学案的当代反思》（《文学评论》2006年第3期）。
⑥柏红秀：《唐代宫廷音乐文艺研究》，南京大学出版社，2010年。

所构建的“唐艺学”研究框架所进行的，并在此基础上实现了多维视角的研究，使得“唐艺学”研究内涵更为丰满，研究意义更为重大。

以吴相洲及其弟子为代表所建立的新“乐府学”研究体系，与教坊文学研究的关联尤多。吴相洲先生较早倡言建立“乐府学”，其论文《关于建构乐府学的思考》[①]，引发了学术界的重大反响。文中从文献、音乐、文学三个层面，对历来乐府诗研究中的种种不足作了总结，并对新“乐府学”的研究内容、方向、理论作了详细的规划。这是类似任半塘先生《唐代“音乐文艺”研究发凡》的一个宣言。在其规划的研究内容中：文献部分主体是《乐府诗集》的相关研究；音乐部分主要是音乐体制、曲调、术语、各类乐府诗流变、曲调音乐特点与曲辞之间关联的研究；文学部分重点是内容、形式、风格问题。其专著《唐代诗歌与歌诗》[②]《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》[③]，关注唐代歌诗的创作和传唱，从音乐的角度对唐诗研究中许多问题做出了新的解释，如近体诗的形成与音乐关系问题、唐代旧题乐府的入乐问题、盛唐诗的繁荣与歌诗传唱问题、元白的新乐府写作与歌诗传唱等等，都是前人未注意或者未能很好解决的问题。他的学生就他提出的乐府诗分类研究课题，形成了一系列成果，如袁绣柏、曾智安《近代曲辞研究》[④]，梁海燕《舞曲歌辞研究》[⑤]，向回《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》[⑥]，张煜的《新乐府诗研究》[⑦]，关涉到不少教坊问题。其中左汉林的《唐代乐府制度与歌诗研究》[⑧]，从唐代音乐制度上拓展了乐府诗的研究路径，其中将教坊看作乐府制度下的一个组成机构，探讨了教坊的创立和兴盛。另外，其中有专章论述教坊曲及其与歌诗的关系，以及教坊曲的传唱情况，为唐代教坊与文学研究树立了一种新的范式。

（二）其他文学研究

---

①吴相洲：《关于建构乐府学的思考》，《北京大学学报（哲学社会科学版）》，2006年第3期。
②吴相洲：《唐代诗歌与歌诗》，北京大学出版社，2000年。
③吴相洲：《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》，北京大学出版社，2004年。
④袁绣柏、曾智安：《近代曲辞研究》，北京大学出版社，2009年。
⑤梁海燕：《舞曲歌辞研究》，北京大学出版社，2009年。
⑥向回：《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》，北京大学出版社，2009年。
⑦张煜：《新乐府诗研究》，北京大学出版社，2009年。
⑧左汉林：《唐代乐府制度与歌诗研究》，商务印书馆，2010年。

唐代教坊与文学的关联研究，除了上面两大流派有较为集中的论著，其他综合性研究和分体、专题、个案研究成果也不少，以下从教坊乐人与文学、教坊与戏曲、唐诗、词的关系等方面，对一些重要的论著作一番概述。

教坊与文学的关系主要是以乐人为媒介的。唐代乐工与文人之交游、乐人传唱与文学传播之关系是研究所关注的问题。秦序先生《唐代音乐文学创作、传播中的三个“规则”——唐代音乐与文学互动关系初探》①，即从宏观的角度概述了乐人在文学传播、文化传承中的意义；李剑亮的《唐宋词与唐宋歌妓制度》②，通过考察文人词客与歌妓之间的交往，从而论证了唐宋歌妓在唐宋词创作、传播及其风格形成中的重要中介作用；毛水清的《唐代乐人考述》③，全面搜罗了唐代诗文中的乐工材料并细加辨析，将唐代乐工与文人交游的基本情况勾勒出来；龙建国的《唐宋音乐管理与唐宋词发展研究》④，从唐代教坊饮妓管理的角度，阐明了教坊曲在词牌固定过程的关键作用，项阳先生《词牌、曲牌与文人、乐人之关系》⑤，也是从这一角度展开。前引柏红秀《唐代宫廷文艺研究》、左汉林《唐代乐府制度与歌诗研究》中亦有专章论述。

教坊与文学研究，较早是由戏曲研究界推动的，尤其是王国维的研究，如《曲录》《戏曲考原》《优语录》《唐宋大曲考》等资料汇编、考订性质的书，多利用了《教坊记》的材料。另外，关于崔令钦的生平和唐写本《云谣集杂曲子》的研究，也是王国维先生较早开拓的⑥。戏曲界视唐代教坊、梨园为古代戏院机构的开始，并用现代戏剧知识，解析唐代教坊、梨园，如谢阿蛮《唐明皇所设梨园教坊中的角色名称》⑦，而此后一些论著如彭飞《中国的戏剧》⑧、张发颖《中国戏班史》⑨、聂传学《中国古代杂技发展概略》⑩、李占鹏《宋前戏剧形成史》[11]则基本是这一思路的延续。前述任半塘《唐戏弄》，是唐戏研究的开创性之作，其

①秦序：《唐代音乐文学创作、传播中的三个“规则”——唐代音乐与文学互动关系初探》《音乐传播》2012年第2期。
②李剑亮：《唐宋词与唐宋歌妓制度》，浙江大学出版社，2000年。
③毛水清：《唐代乐人考述》，东方出版社，2006年。
④龙建国：《唐宋音乐管理与唐宋词发展研究》，南开大学出版社，2012年。
⑤项阳：《词牌、曲牌与文人、乐人之关系》，《文艺研究》2012年第1期。
⑥王国维：《王国维文学论著三种》，商务印书馆，2010年。
⑦收入刘汉流、齐家本编：《戏剧论选》，中华印书局，1925年。
⑧彭飞：《中国的戏剧》，中国青年出版社，1986年。
⑨张发颖：《中国戏班史》，沈阳出版社，1991年。
⑩聂传学：《中国古代杂技发展概略》，新华出版社，1992年。
[11]李占鹏：《宋前戏剧形成史》，甘肃文化出版社，2000年。

中对于教坊曲的考订为后来的研究奠定了基石。教坊曲是戏曲研究界关注的问题之一，俞为民《宋元南戏考论续编》[1]，讨论了唐代曲子、教坊曲与南戏曲调之间的关系。刘晓明《唐<教坊记>之歌舞戏疏证》[2]，在前人基础上，考证了《教坊记》中所载歌舞戏《踏摇娘》《圣寿乐》等十七种，具体涉及相关剧目的渊源、表演及后世演变等内容。此外，从史的角度勾勒教坊在历代戏剧发展史的线索，有张影《历代教坊与演剧》[3]。

词学研究与教坊之间的关联也非常密切，尤其是词与音乐的关系，声诗与词、教坊曲与词调之间的关联，是研究者无法绕开的问题。早在上世纪三十年代，胡云翼的《中国词史大纲》[4]就提出，盛唐时期的教坊曲可能多数配的是乐工伶妓所作的长短句，是为词的起源，只是因为这些乐工无文名，曲辞又鄙俗不文，没有流传而已。对这一问题更深入考察是吴熊和先生的《唐宋词通论》[5]，该书对教坊曲与词之间的关系作了透彻的分析。在第一章《词源》中，重点介绍了唐代教坊曲的基本情况，认为“教坊曲是唐五代词调主要的乐曲来源”，并指出唐代教坊的设立，“造成了词的生长所依赖的音乐环境和社会环境”，为词产生的温床。在第二章中，他对于唐燕乐乐曲向词转变，“选词以配乐”（曲辞，声诗）到“由乐以定词”过程的揭示，也具有经典的意义。此后一些词学研究著作，基本上是围绕这一思路展开的，如杨海明《唐宋词史》[6]，刘尊明《唐宋词综论》[7]，邓乔彬《唐宋词艺术发展史》[8]。唐代教坊乐，属广义之燕乐，学术界普遍将词产生的音乐背景追溯到唐代燕乐，相关研究也将教坊乐作为重要参考，专门的研究有刘尧民《词与音乐》[9]，施议对《词与音乐的关系研究》[10]等。

唐诗研究中也注意到教坊的问题。“唐诗与中国文化丛书”中收入的张明非

---

[1]俞为民：《宋元南戏考论续编》，中华书局，2004年。
[2]刘晓明：《唐<教坊记>之歌舞戏疏证》，《燕京学报》新19期，北京大学出版社，2005年。收入《杂剧形成史》，中华书局，2007年。
[3]张影：《历代教坊与演剧》，齐鲁书社，2007年。
[4]胡云翼：《中国词史大纲》，北新书局，1933年。
[5]吴熊和：《唐宋词通论》，浙江古籍出版社，1985年。
[6]杨海明：《唐宋词史》，江苏古籍出版社，1987年。
[7]刘尊明：《唐宋词综论》，中国社会科学出版社，2004年。
[8]邓乔彬：《唐宋词艺术发展史》，河北人民出版社，2010年。
[9]刘尧民：《词与音乐》，国立云南大学文史系，1946年。
[10]施议对：《词与音乐的关系研究》，中国社会科学出版社，1985年。

《唐诗与舞蹈》[1]和朱易安《唐诗与音乐》[2]两部著作，对教坊乐舞文化与唐诗之间的关系作了较多的阐释。章继光《唐代教坊与诗歌》[3]，关注了教坊曲辞与诗人创作，教坊艺人与诗人交往，教坊乐人对于唐诗的传播、唐诗的繁荣等问题。柏红秀《音乐文化与唐代诗歌研究》[4]，第四章“中晚唐教坊的发展”，对比了盛唐教坊“繁荣且封闭”与中晚唐教坊“开放且活跃”的特点。教坊机构的时代变化是唐代音乐文化转型的风向标，关联着唐代其他音乐活动与文学发展的状况。

二、教坊制度与文化研究

（一）音乐史的有关论述

唐代教坊本属于宫廷音乐机构，还发展形成了一套完整的乐官、乐人、教习、演出制度，对后世产生了深远影响，因而成为音乐史关注的话题。

上世纪三、四十年代，国内涌现出了一系列的中国音乐史著作，其中杨荫浏先生的《中国古代音乐史稿》[5]，是音乐史的一个极大突破，书中将唐代教坊作为一个独立的内廷音乐机构来进行讨论，同时对于唐代乐人、乐器、乐曲等相关文化作了较多的论述。其书以史料的丰富和眼界开阔著称，对后来音乐史的书写有很大影响。其后张世彬《中国音乐史论述稿》[6]、秦序先生主编《中华艺术通史·隋唐卷》[7]、陈志新，赵艳方《中国传统乐队形态演变史纲》[8]，均是在杨荫浏先生这一思路的影响下推进唐代教坊研究。

---

[1]张明非：《唐诗与舞蹈》，漓江出版社，1996 年
[2]朱易安：《唐诗与音乐》，漓江出版社，1996 年。
[3]章继光：《唐代教坊与诗歌》，《中国韵文学刊》1993 年。收入《唐宋诗散论》，湖南人民出版社，2002 年。
[4]柏红秀：《音乐文化与唐代诗歌研究》，南京大学出版社 ,2014。
[5]杨荫浏：《中国古代音乐史稿》。按，其书完成于 1944 年，作《中国音乐史纲》，1952 年上海万叶出版社出版。在此基础上，他又完成《中央音乐学院教学参考书 中国古代音乐史稿 上 中》，截止到宋代，音乐出版社 1964 年版。人民音乐出版社 1981 年出补充、修订后的合订本，分上下册。
[6]张世彬：《中国音乐史论述稿》，香港友联出版社，1974 年。
[7]秦序主编：《中华艺术通史·隋唐卷》，北京师范大学出版社，2006 年。
[8]陈志新，赵艳方：《中国传统乐队形态演变史纲》，上海三联书店，2014 年。

断代的唐代音乐史研究，涉及教坊的内容更多，论述也更为充分。岸边成雄的《唐代音乐史的研究》[①]无疑是这方面最早且最深入的一部。其书对唐代音乐制度的描述十分详尽，关于唐代教坊的部分，不仅考察了教坊机构组成、乐艺组织，同时也对从事教坊音乐活动的人员给予充分的关注，并力求通过教坊在唐代产生、发展、变化来反映唐代音乐活动的一些基本情状。另外，岸边氏以音乐社会学的视角研究唐代教坊，打破了以往研究中仅注重音乐本体现象的藩篱，使唐代教坊研究的眼界更为开阔，背景更为深厚。唐代音乐史的研究，另一代表性作品是关也维的《唐代音乐史》[②]，该书最大的特色在于它不但向我们展示了唐代宫廷燕乐以及民间音乐的各种形态，同时也从多民族融合的角度去理解唐代音乐，并将此渗透到全文论述中，为唐代民族音乐学的研究奠定了很好的基础。

唐代教坊的专题研究，以王立《唐代教坊考》[③]一书最为值得关注。此书对唐代宫廷音乐机构进行了系统的梳理，尤其是对于教坊诸机构的辨析提出了不少新的观点。在考察教坊诸机构沿革、发展的同时，亦关注到机制的变化与唐代文艺的互动，使得整体的研究不仅停留在教坊机构考述的层面，而是由表及里发掘教坊作为唐代音乐文化的组成部分与唐代文艺是如何相互影响的深层问题。这可以说与任半塘先生所言“唐艺学”以教坊研究为中心相一致，即表面上看，研究的整体框架是围绕着唐代教坊机制而进行的，但实际上研究机制的最终目的是为了更为深入的研究唐代教坊文学的相关问题。这样的研究方式往往能够赋予研究对象丰富的内涵，从而促使研究成果更为立体而具有生命力。

（二）教坊乐官、乐人、乐籍制度

前述岸边成雄《唐代音乐史的研究》，任半塘先生《笺订》《唐戏弄》中已有关于教坊职官系统的相关论述。考虑到教坊职官在唐代史书记录中“不系统”之情形，岸边氏采了用一种“以宋治唐”的方式，即通过宋代教坊职官的设置及职

---

①岸边成雄：《唐代音乐史的研究》。按，其书初以《唐代音乐的历史研究》（乐制篇，上、下），由东京大学出版会在 1960、1961 年先后出版。梁在平、黄志炯译本，由台湾中华书局 1973 年印行。
②关也维：《唐代音乐史》，中央民族大学出版社，2006 年。
③王立：《唐代教坊考》，新星出版社，2015 年。

能以反观唐代教坊职官之情形。这种研究方式看到了唐宋教坊在制度上的延续性，但在一定程度上却忽略了两者的差异性。不同的是，任半塘先生对于唐代教坊职官的研究多从《教坊记》的相关记录中推演，他主张通过全面搜罗唐代文献中的相关史料来进行教坊职官的研究。从表面上看，任半塘先生对于唐代教坊职官的研究虽不如岸边氏那样系统而条理，但却更接近历史的真实。沿着这一思路，并得益于新出墓志材料，柏红秀、王定勇《关于唐代教坊的三个问题》[①]、《唐代第一任教坊使考》[②]等文，以及左汉林的《唐代乐府制度与歌诗研究》[③]相关章节，对于教坊职官的性质、具体职能以及职官系统的梳理都有很大推进，有开创性意义。而随着唐代教坊研究的不断深入，专门的唐代教坊职官制度研究开始出现，代表性成果是任飞《唐代太常、教坊乐官研究》[④]。该文在前人研究的基础上又将教坊职官的研究推进一步，利用新出墓志对于教坊职官做了全面、系统的梳理，从唐宋教坊职官“兼”与“专”的对比，并推导出唐宋教坊职官的差异性。值得注意的是，其论文还建立了教坊制度研究方法的示范，尤其是将新出墓志纳入史料范围，极大推进了前人的研究。

音乐研究领域对于乐人群体的关注，主要是从乐人群体的构成、乐工的流动、乐户的形成、乐工的教习管理等问题展开。如岸边成雄《唐代音乐史的研究》，其中有太常、教坊乐工的专章论述，对于南北朝乐工的流动到隋唐乐户群体的形成以及太常乐工的身份、地位等诸多问题进行了系统的梳理。任半塘先生在《笺订》中专设“唐代教坊人事制度”一节，讨论教坊机制下教坊乐工的等级、乐艺生活以及社会地位、个人命运等问题。与教坊乐人有关的乐人个案研究，如姜伯勤《敦煌音声人略论》[⑤]，从敦煌寺属音声人的身份、组织、活动等角度，透视了地方教坊、乐营的有关问题。相关研究还有刘进宝《唐五代“音声人”论略》[⑥]、欧燕《唐五代音声人辨析》[⑦]等。而关注乐人生活、社会地位的有关研究，还

---

①柏红秀、王定勇：《关于唐代教坊的三个问题》，《盐城师范学院学报》（人文社会科学版）2005 年第 1 期，第 48-50 页。
②柏红秀、王定勇：《唐代第一任教坊使考》，《戏曲艺术》2005 年第 2 期，第 72-75 页。
③左汉林：《唐代乐府制度与歌诗研究》，商务印书馆，2010 年。
④任飞：《唐代太常、教坊乐官研究》，福建师范大学年博士论文，2012。
⑤姜伯勤：《敦煌音声人略论》，《敦煌研究》1988 年第 4 期。
⑥刘进宝：《唐五代“音声人”论略》，《南京师范大学学报》2006 年第 2 期。
⑦欧燕：《唐五代音声人辨析》，2009 年“古都长安与隋唐文明”国际学术研讨会、中国唐史学会第十届年会暨“唐代国家与地域社会研究”国际学术研讨会。

有岳永逸《眼泪与欢笑：唐代教坊艺人的生活》[①]，梁芳《唐教坊乐人的存在价值与社会地位探析》[②]等。

与唐代教坊有关的乐籍制度研究，以项阳先生为代表。其《山西乐户研究》[③]一书，采用田野调查的研究方法对于特定区域的乐户遗存、遗迹进行了考察，并以此为线索梳理出由北魏始然而至雍正年间废除的乐籍制度发展之脉络。其相关成果结集为《接通的意义——历史人类学视域下的中国音乐文化史研究》[④]一书，以多维视角展开对古代乐籍制度的建构。项阳先生对乐籍制度的研究，基本理念是“回到历史现场”，在整个研究框架中，乐工群体都是处于核心地位的。

项阳先生对古代乐籍制度的研究，在他的学生中得到进一步推进。程晖晖的博士论文《秦淮乐籍研究》[⑤]，是在地方乐籍案例基础上的综合性研究，其中梳理了自唐代以来形成的中央到地方的教坊网络体系，并探讨了乐籍制度下教坊作为女乐群体的生存与乐艺生活之机构的重要作用和意义。郭威的研究则进一步向地方音乐机构深入，其论文《乐籍体系的创承与传播机制》[⑥]《地方官属音乐三题》[⑦]《唐代乐营与营妓刍论》[⑧]，在“中央—地方”乐籍体系下，将乐籍制度研究中地方承载一脉推向更为系统、深入的研究状态。在此基础上，郭威又进一步关注音乐文学问题，其《曲子的发生学意义》[⑨]一书，是这方面的总结著作。

新出文献与考古发现对乐人、乐籍制度研究起到的推进作用，相关的研究如夏滟洲《中古乐人身份制度与音乐类型研究成果检视》[⑩]，杨瑾《唐代墓葬中的胡人伎乐形象与唐代的乐籍制度》[11]，都是从图像中获得启发。

---

①岳永逸：《眼泪与欢笑：唐代教坊艺人的生活》，《民俗研究》2015 年第 3 期。
②梁芳：《唐教坊乐人的存在价值与社会地位探析》，西安音乐学院硕士论文，2016 年。
③项阳：《山西乐户研究》，文物出版社，2001 年。
④项阳：《接通的意义——历史人类学视域下的中国音乐文化史研究》，中国文联出版社，2014 年。
⑤程晖晖：《秦淮乐籍研究》，中国艺术研究院博士论文，2007 年。
⑥郭威：《乐籍体系的创承与传播机制》，《音乐研究》2011 年第 5 期。
⑦郭威：《地方官属音乐三题》，《中国音乐》2012 年第 3 期。
⑧郭威：《唐代乐营与营妓刍论》，《艺术探索》2016 年第 5 期。
⑨郭威：《曲子的发生学意义》，台湾学生书局，2013 年。
⑩夏滟洲：《中古乐人身份制度与音乐类型研究成果检视》，《黄钟：武汉音乐学院学报》2015 年第 4 期。
11杨瑾：《唐代墓葬中的胡人伎乐形象与唐代的乐籍制度》，《文博》2016 第 1 期。

三、教坊音乐研究

（一）中外音乐文化交融问题

唐代教坊乐是胡、汉文化交融的结果，早期中外音乐文化交流研究主要是依托于西域文化研究而进行的。这一时期音乐史关注西域文化，与当时“中国文化西来说”大兴有关，最著名的莫过于日本学者田边尚雄的《中国音乐史》[①]所倡中国音乐西来说。在这一风气之下，国内学者也掀起相关研究的高潮。这方面的代表作是向达先生《唐代长安与西域文明》[②]，其中“西域传来的画派与乐舞”一章，较为全面的论述了西域文明对于中原艺术之影响，关注到一些在长安活动的著名西域乐工和西域东来之乐器、乐舞等，并对盛行于唐的一些西域舞曲进行了源流上的考证和梳理。建国以后，阴法鲁先生在中外音乐交流方面论撰颇多，如《丝绸之路上的音乐文化交流》[③]《古代中国与南方邻国的音乐文化交流》[④]《古代中外音乐文化交流问题探讨》[⑤]《唐代乐人对待外来音乐的态度》[⑥]系列文章，对唐代音乐文化之大融合作了较为全面的的考察。

中古时期，日本、三韩等国的音乐制度为模仿唐代建立，其内廷音乐机构也有教坊。一些研究者从音乐交流史的角度，对此作研究。如张前《中日音乐交流史》[⑦]，介绍了奈良时代日本仿效唐代宫廷内教坊设置的同名机构，并钩沉了日本六国史中有关内教坊的活跃资料。又赵维平《中国古代音乐文化东流日本的研究》[⑧]，也进一步就有关问题作出了阐释。唐代音乐与古代韩国的关系，有关研究有韩国学者李杜铉《韩国演剧史》[⑨]，介绍了唐代传入三韩的百戏歌舞。其他相关的论著还有《韩国音乐史》（增补本）[⑩]、《韩国的传统戏剧》[⑪]等。

---

①田边尚雄：《中国音乐史》，原书著于1930年。1937年，由陈清泉翻译，商务印书馆出版。
②向达：《唐代长安与西域文明》，哈佛燕京学社，1933年。
③阴法鲁：《丝绸之路上的音乐文化交流》，《人民音乐》1980年第2期。
④阴法鲁：《古代中国与南方邻国的音乐文化交流》，《人民音乐》1984年第2期。
⑤阴法鲁：《唐代乐人对待外来音乐的态度》，《中国音乐学》1985年第1期。
⑥阴法鲁：《唐代乐人对待外来音乐的态度》，《人民音乐》1985年第5期。
⑦张前：《中日音乐交流史》，人民音乐出版社，1999年。
⑧赵维平：《中国古代音乐文化东流日本的研究》，上海音乐学院出版社，2004年，第71-81页。
⑨[韩]李杜铉著，紫荆、韩英姬译：《韩国演剧史》，中国戏剧出版社，2005年。
⑩[韩]张师勋著，朴春妮译：《韩国音乐史》（增补本），中央音乐学院出版社，2008年。

（二）教坊曲研究

《教坊记》中所列324个曲名，是唐代乐舞的集大成，其关涉的社会文化史实层次丰富，是重要的唐代音乐文化遗产，也古今是研究关注的重点。任半塘先生在《笺订》中对教坊曲名的考订上已经作了相当的工作，尤其是对各教坊曲名资料的辑录相当全备，后人多是在其基础上拓展。另外，任半塘在《唐声诗》《敦煌曲初探》等著作中，结合敦煌文献中的一些资料，对教坊曲曲调、曲谱、乐舞形态、后世演变、域外遗存等问题有过开拓性的研究，也是后来研究遵循的一种思路。

汇考教坊曲名的一些著作，有周延良《敦煌情爱曲词研究》[②]，在“乐府曲名辨例”一章中，对一些乐府曲与教坊曲作了辨析。另外，专门有一章“《教坊记》曲名考异”，考证了《女冠子》《泰边陲》《菩萨蛮》等几个曲名等。高人雄对源自西域的一些教坊乐曲有较多的研究，其系列文章《源自西域乐曲的词牌和曲调举隅（上）（下）》[③]《从<教坊记>曲目考察词调中的西域音乐因子》[④]《西域传入的乐曲与词牌雏形考论》[⑤]《<教坊记>曲目中的胡乐考》[⑥]，是这一问题的集中研究。沈冬《唐代乐舞新论》[⑦]，通过对几个著名的教坊曲调研究，摸出一条由汉魏乐府到唐声诗的脉络，并指出在“歌辞”的总体概念之下，唐代的声诗呈现出齐杂言并行不悖的形态，当为宋词之滥觞。王安潮《唐大曲考》[⑧]的研究又填补了任半塘先生“唐艺学”框架中关于唐代大曲研究的空白，其书不仅从源流上讨论了唐大曲与汉代之相和大曲、魏晋之清商大曲以及宋大曲之间的关联，同时还通过对一些唐代著名教坊大曲在乐句、乐段、乐章等方面的考察，展现了唐代教坊大曲的一般艺术形态。相似的研究还有赵杰慧《<教坊记>载唐俗乐歌舞

[韩]田耕旭著：《韩国的传统戏剧》，复旦大学出版社，2014。
②周延良：《敦煌情爱曲词研究》，山西高校联合出版社，1996年。
③高人雄：《源自西域乐曲的词牌和曲调举隅（上）（下）》，《新疆艺术学院学报》2004年第3、4期。
④高人雄：《从<教坊记>曲目考察词调中的西域音乐因子》，《西域研究》2005年第2期。
⑤高人雄：《西域传入的乐曲与词牌雏形考论》，《新疆师范大学学报》2005年第1期。
⑥高人雄主编：《唐代文学与西北民族文化研究》，民族出版社，2008年。
⑦沈冬：《唐代乐舞新论》，北京大学出版社，2004年。
⑧王安潮：《唐大曲考》，上海音乐学院博士学位论文，2007年。

大曲曲目研究》[1]。

在教坊曲调研究中，黄翔鹏先生开创的曲调考证法值得关注。其特点一是重视把民间遗存资料、文物资料和文献资料相互证明；二是重视全面深入地考察事物，把规律探讨同具体考证结合起来，同时也将基本理论同技术方法结合起来。黄翔鹏先生在其《关于民族音乐型态学研究的初步设想》[2]中指出：用遗传、变异、发展、变化的观点，结合民间遗存，把社会变化造成的表演习惯的改变、曲调名实关系的变化分辨出来，做到对唐乐古谱的“理解之同情”。近年来，其弟子高兴主持山西大学“唐教坊曲子的曲调考证研究”项目，在一定程度上延续了黄翔鹏先生的治学方法。总体而言，这些研究成果从不同的角度对教坊曲调的源流、创作进行了梳理和考证，为唐代教坊曲调的研究提供了一些新的解读和研究思路。恢复、翻译唐代古谱的相关研究还有叶栋《唐乐古谱译读》[3]、李健正《最新发掘唐宋歌曲》[4]等，其中也涉及教坊曲。

单个教坊曲的考订成果较多，但主要集中在一些著名的教坊曲以及关涉中外文化交流的教坊曲上。比如《苏幕遮》，因为与唐代流行的泼寒胡戏有关，任半塘《笺订》已广引古代史籍及向达、岑仲勉、许地山、田边尚雄、林谦三诸人的研究成果，但此曲一直为研究热点，李昌集《“苏幕遮”的乐与辞——胡乐入华的个案研究与唐代曲子辞的声、词关系探讨》[5]、王凤霞《从泼寒胡到苏幕遮——泼寒胡戏在中原地区流变的几个阶段》[6]等文，都是从胡、汉音乐交融的角度展开该曲的考察。此外，还有将此曲与当代乐曲对应的研究，如库尔班·买吐尔迪《从苏幕遮到诺鲁孜——古代西域戏苏幕遮来源略考》[7]、黄贵权《瑶族<开山歌>与曲子词<苏幕遮>比较研究》[8]。程璐瑶《<苏幕遮>研究》[9]、马冬雅《关于

---

[1]赵杰慧：《<教坊记>载唐俗乐歌舞大曲曲目研究》，山西大学硕士学位论文，2014 年。
[2]黄翔鹏：《关于民族音乐型态学研究的初步设想》，载《黄翔鹏文存》，山东文艺出版社，2007 年。
[3]叶栋：《唐乐古谱译读》，上海音乐出版社，2001 年。
[4]李健正：《最新发掘唐宋歌曲》，河北大学出版社，2010 年。
[5]李昌集：《“苏幕遮”的乐与辞——胡乐入华的个案研究与唐代曲子辞的声、词关系探讨》，《中国文化研究》2004 年第 6 期。
[6]王凤霞：《从泼寒胡到苏幕遮——泼寒胡戏在中原地区流变的几个阶段》，《广州大学学报》2005 年第 3 期。
[7]库尔班·买吐尔迪：《从苏幕遮到诺鲁孜——古代西域戏苏幕遮来源略考》，《中央戏剧学院学报》2006 年第 2 期。
[8]黄贵权：《瑶族<开山歌>与曲子词<苏幕遮>比较研究》，《广西民族学院学报》1995 年第 2 期。
[9]程璐瑶：《<苏幕遮>研究》，河北师范大学硕士学位论文，2012 年。

苏幕遮研究的几个问题初探》①，比较系统回顾了相关研究情况。与《苏幕遮》研究情况相类的还有《穆护砂》，以及敦煌乐谱中与教坊曲调同名的《倾杯乐》《水鼓子》等，成果颇丰，兹不赘述。

第二节 总体思路

唐代教坊与文学的研究已积累了相当的成果，但也存在不少问题。总结前人的成果，反思前人的缺漏，拓展新的研究方向，这是本文的出发点。但并不是每一个存在的问题我们都能展开进一步的、全新的研究，这一方面受制于史料，另一方面也关乎研究的价值。本文对于教坊与文学的研究，以及对于相关史料的运用，主要体现在下面四个方面。

（一）内部研究与外部研究的结合

任半塘先生所划定的“唐代音乐文艺学”，重点关注的是“结合音乐之词章与伎艺”，而音乐制度为其背景；岸边成雄的唐代音乐史研究，则重心在音乐制度、文化，藉此观照文艺问题；吴相洲先生提出的“乐府学”，重点在文献、音乐、文学三个层面。他们的研究取径各擅其美，都是试图调和音乐制度与文学之间的关系。其后学如柏红秀、左汉林等人，花了相当的功夫研究唐代宫廷音乐机构包括教坊、梨园的制度和人事问题，就是希望通过制度研究解决音乐文艺的基础问题。同时，纯音乐本体、制度的研究者，也开始吸收文艺研究的成果，深化对有关问题的阐释。这两种研究趋向可以概括为内部研究与外部研究相结合。

内部研究与外部研究并不是两层皮，在本文中，我们对教坊与文学的考察，将建立在三大系统结构之上：

（1）制度研究：机构设置，职官；

①马冬雅：《关于苏幕遮研究的几个问题初探》，《西北民族研究》2014 年第 3 期。

（2）音乐研究：乐部，曲调；

（3）文学研究：乐人与文人，音乐空间与文学场域。

这三个板块并不是各自孤立的或者单独的问题，而是相互联系起来的有机整体。在外部研究中，我们试着从一个最基础的问题展开研究，就是一直以来争讼不断的教坊名号歧义问题。我们的思路是用全新的标准将这些问题统一起来，这包括雅乐教坊与俗乐教坊，宫廷教坊与外廷教坊，中央教坊与地方教坊，这些区分代表的是不同的制度背景，关涉不同的文艺问题。有关唐代教坊的争议，一个重要的原因是唐代教坊存在历时与共时层面不同形态的问题。比如武德雅乐内教坊与开元俗乐教坊并存，但一沉一升，对文艺的影响不同。教坊设置问题的厘清，也使得教坊职官、教坊乐、教坊乐人之间的联系得到贯通。这一方面，由教坊、梨园之间的乐艺交流、演出互动以及职官之间的迁转便可一目了然：开天之际，一些教坊曲调亦有梨园法曲的演艺形态，同时许多梨园弟子也熟知教坊俳优技艺，而梨园在开天之际更是以梨园教坊使作为其形成正式职官的过渡，而后又建构起梨园使、梨园判官等与教坊职官相类似的官职体系，并于中晚唐存在迁转的情况。

由此可见，内部研究与外部研究，其中心都是人。教坊乐人既是音乐机构、制度框架的构成者，也是自上而下、由内而外文艺活动的媒介。

（二）多元观照与个体透视的结合

唐代教坊关涉的文化层次颇多：从音乐史来看，它是古代官方俗乐机构的创始，形成了一套完整的音乐体制，影响后世深远，到清初才废止；从社会史的角度而言，以教坊乐人为中心的活动，牵动了当时上层社会和下层社会的神经，成为世俗化潮流中最为活跃的群体；从民族关系而言，教坊与教坊乐是中古时期胡、汉文化交融的某种体现；从文学史的角度而言，教坊既是唐代文学（尤其是曲子词）的生产者，也是传播者和消费者。正是因为教坊的多重身份，我们以教坊为中心的研究，必然要从多维的视角展开。黄翔鹏、高兴在《简论岸边成雄先生的唐代音乐史研究》中提到：

以往人们对历史上的音乐现象多习惯于从它本身和它固有的本性来认

> 识，而岸边却强调除了从其本性上认识外还需从社会环境对它的影响加以分析。用现代的理论讲，他对唐代音乐大融合现象的研究意义在于，他启发人们应将研究思路由“实物中心论”转向“系统中心论”。这是一条很有意义的宝贵经验。[①]

这里所谓的“系统中心论”正是一种多元的、多维视角的讨论方法。本文对于教坊与文学的多元研究，主要是通过以下三个视角观照，它们既是本文整体构想的体现，也是重要的研究理念和方法。

首先，历时与共时层面的结合，这是贯穿于我们的整个研究过程的方法。如唐代教坊机构的研究，就是从教坊设置、制度运作的历时演变，教坊与梨园、宣徽院等其他机构的共时联系等问题展开，力图在纵向、横向上确立唐代教坊的准确位置。

其次，中心与边缘的结合。这里所谓的“中心”和“边缘”，不仅是地域空间上的概念，还是社会文化分层中的概念。唐代教坊不仅设于内廷，也安置于外廷，还推及于地方府县，这一从上而下的制度设计，在不同层面有着不同意义。研究往往只看到内廷教坊的皇家风光，却忽略了外廷教坊在商业化、世俗化方向所走的路线：这是“大传统”与“小传统”所呈现出的不同景象。另外，唐代地方教坊的问题，一直困扰着学者。在本文中，我们将以眉县教坊为个案，从府县教坊建制的规律出发，对“中央—地方”教坊制度进行合理的演绎。

再次，群体与个体的结合。个体研究是透视群体规律的重要方法。如有关教坊曲生成规律的研究，前人作了很多探索，大多都是采用这一方法。在本文中，我们通过对《文溆子》一曲产生、改编、演变脉络的研究，从中得到了唐代教坊曲生成机制的重要规律，正是运用了个体研究的方法。而在教坊职官的研究中，我们从这一群体的居住位置、活动空间等，归纳出他们总体的分布规律。

（三）文化空间与文学场域的结合

关于唐代教坊及相关音乐机构研究，一个非常重要的课题是这些宫廷音乐机

①黄翔鹏、高兴：《简论岸边成雄先生的唐代音乐史研究》，《中国音乐学》1989 年第 1 期。

构的位置和相关活动展开的空间问题。传世文献关于教坊没有给出准确的位置，只是说在“蓬莱宫侧”，而这是一个非常大的区域。梨园的位置也存在相似的问题。另外，传世文献记载了多个歧义的教坊名号，如内教坊、仗内教坊、左右教坊、鼓吹局教坊、翰林院教坊等，这些名号的关系如何，具体位置如何，成为古今学者争议的话题。在本文中，我们将充分利用唐两京城坊研究的成果，力图从传世文献与新出史料中推进这一问题的解决。

此外，教坊乐官、乐人的活动，也可以从空间的角度来理解。因为教坊以中人为使，而中人又多把持宫内禁军系统，所以教坊乐官的活动与宦官、武官的活动叠加在一起。新出墓志揭示了更多乐官（及家族）活动的空间资料，使得这一问题得到了推进。乐人的活动空间，一方面意味着教坊文化向这些空间的流动，另一方面意味着教坊可能熏习这些空间中的文化。这既是教坊文化传播的空间，也是教坊文学展开的场域。这些现象是前人未曾措意之处，也是本文着力推进的地方。

教坊文化的空间形态，还可以从教坊在向下一路的传播过程中来考察。一般研究关注的教坊，主要是内廷，但其如何从中央到地方，从上层到下层，则少有人注意。近年来有学者注意到了唐代地方音乐机构问题，地方教坊就是这一体系下的产物。但这一问题才刚刚提出，并未得到实质的推进。我们沿着这一思路，以眉县教坊为个案，运用历史演绎的方法推进地方教坊之构想，这可以说是在此研究领域的进一步提问。另外，教坊从中央、内廷向下传播，最接近的一个层级就是诸王府，我们也发现了唐代王府中教坊活动的相关材料。

总体而言，这些探索都是以空间与场域为研究视角，而关注教坊纵向、横向的空间展开方式，则是破解唐代教坊文化问题的钥匙。

（四）传世文献与出土文献的结合

考古发现与新出墓志，极大改变了唐代文史研究的格局和方法，此为学术界所周知的事实。从前面的综述中我们已经看到，唐代教坊与文学研究也已预此潮流，产生了不少相关研究成果。新出墓志对于史料的拓展，可以从数量上体现出

来。日本教授气贺泽保规《新版唐代墓志所在总和目录》（增订版）收录截止2009年的唐代墓志、志盖共8737方。而近年来，新出唐代墓志又迎来一波高潮，几乎数年之中便有结集出版的大部头墓志拓片、录文汇编出版。其重要者如《长安新出墓志》[①]《龙门区系石刻文萃》[②]《洛阳出土鸳鸯志辑录》[③]《洛阳新获七朝墓志》[④]《大唐西市博物馆藏墓志》[⑤]《洛阳流散唐代墓志汇编》[⑥]《西安碑林博物馆新藏墓志》及《续编》[⑦]，《秦晋豫新出墓志搜佚》及《续编》[⑧]，《西安新获墓志集萃》[⑨]《新中国出土墓志·陕西》（叁）[⑩]《珍稀墓志百品》[11]。此外，“音乐考古学”领域的有关成果，也在不断拓宽研究的史料来源。如项阳主编的《中国音乐文物大系（山西卷）》[12]、王子初《中国音乐考古学》[13]《中国音乐考古80年》[14]等，介绍了有关唐代乐器、乐舞壁画的资料，地方遗迹，地方文献等等。

单就教坊研究而言，相关的出土文献也不少，涉及教坊职官、教坊乐人、教坊文化等多个方面。比如唐代教坊职官的资料，《全唐文补遗》所收者便有：房次卿撰《苏日荣墓志》、韦述撰《范安及墓志》、苏繁撰《梁元翰墓墓志》、张元孙撰《张渐墓志》、刘玄休《唐故(梁公)太原郡王夫人墓志》、盛延丕《高继蟾墓志》等多方。这些墓志材料为我们研究唐代教坊职官制度提供了坚实可信的材料。进一步而言，墓志材料所载这些教坊人物家族世系、生平交游、职官迁转、空间活动信息，关联的文艺、文化问题，也是值得研究的。在本文中，我们借助出土墓志，重点关注了乐官、乐人、文人的活动空间及其关联的文艺问题。教坊

①西安市长安博物馆编：《长安新出墓志》，文物出版社，2011年。
②张乃翥：《龙门区系石刻文萃》，国家图书馆出版社，2011年。
③郭茂育、赵水森编：《洛阳出土鸳鸯志辑录》，国家图书馆出版社，2012年。
④齐运通编：《洛阳新获七朝墓志》，中华书局，2012年。
⑤胡戟、荣新江编：《大唐西市博物馆藏墓志》，北京大学出版社，2012年。
⑥毛阳光、余扶危编：《洛阳流散唐代墓志汇编》，国家图书馆出版社，2013年。
⑦赵赵力光主编：《西安碑林博物馆新藏墓志汇编》，线装书局，2007年；赵力光主编：《西安碑林博物馆新藏墓志续编》，陕西师范大学出版社，2014年。
⑧赵君平、赵文成编：《秦晋豫新出土墓志搜佚》，国家图书馆出版社，2011年；赵君平、赵文成编：《秦晋豫新出墓志搜佚续编》，国家图书馆出版社，2015年。
赵力光主编：《西安碑林博物馆新藏墓志汇编》，线装书局，2007年。
⑨西安市文物稽查队编：《西安新获墓志集萃》，文物出版社，2016年。
⑩中国文物研究所编：《新中国出土墓志·陕西 叁》，文物出版社，2016年。
11胡戟主编：《珍稀墓志百品》，陕西师范大学出版社，2016年。
12项阳：《中国音乐文物大系（山西卷）》，大象出版社，2000年。
13王子初：《中国音乐考古学》，福建教育出版社，2003年。
14王子初编：《中国音乐考古80年》，上海音乐学院出版社，2012年。

与文学展开的空间依托，主要是两京里坊，通过出土墓志对相关人物宅第、活动空间的勾勒，我们进一步将这些音乐文艺活动具体化。新出墓志材料记录了不少教坊乐工、乐官及相关人物居住里坊的信息，为我们进行这方面的研究提供了宝贵的第一手材料；结合传世文献的信息，可以勾勒两京中乐人、文人的聚集关系，进而关联到两京文艺活动的方方面面。

第三节 主要论题

在以上总体研究思路的构想下，本文的主要论题有三。

其一是唐代教坊制度文化方面的综合研究。这一部分通过梳理唐代教坊及其相关音乐机构之建制的史料，并利用新出墓志材料，辨析了以往研究中争讼不已的问题，并将与之相关的文学问题统摄起来。厘清唐代教坊名号多歧之缘由，有助于我们理解唐代雅乐与俗乐之升沉对音乐文艺所造成的影响。本文认为开元二年新设的俗乐教坊（仗内教坊）与左右教坊三位一体的格局，而元和十四年教坊合署，与外廷教坊商业化、世俗化的潮流相关，这种空间上的聚合，也关涉到当时文艺思潮中涌起的商业文学。在教坊的建制上，本文建构起“中央-地方”的教坊体系，并以眉县教坊为个案推导出府县教坊的设置规律，以及这种机制对于地方乐户的影响。现阶段而言，尽管眉县教坊的提出是由骊山华清宫教坊推导演绎而来，但作为唐代地方教坊研究的一个构想，它的价值更多的则体现在启发后人更进一步之研究。而在乐人研究中，个人和家族是两个重要的维度。尤其是隋唐时期乐户群体的流动对于雅乐建制的影响，对于研究唐代教坊乐工群体的形成与发展意义重大。由于教坊乐人资料相对较少，个体、家族的研究均无法有效展开。在本文中，我们通过出土墓志的材料，对唐代教坊乐官家族的一些信息作了钩沉算是对这一研究理念的回应。

其二是对唐代教坊乐部的研究，这一问题可以说是承接教坊机制与教坊文学的关捩。学界争议未决的“太常四部乐”与“教坊四部乐”问题，如果从太常乐与教坊乐关系以及武德雅乐教坊与开元俗乐教坊的升沉来看，这既是唐代宫廷音乐发展、演变的问题，也是中古音乐向近古转变的痕迹。从“教坊四部乐”向“胡部”一家独大的发展，进一步集合了这两股音乐历史转变的力量。而对这一问题

的考察，使我们能够进一步厘清教坊设置的问题，并使得教坊职官、教坊乐、教坊乐人之间的联系得到贯通。如在论证仗内教坊与内教坊合一的问题上，结合教坊第一部产生的起源及其发展形态，我们认为新出土张渐墓志中所说的“仗内教坊第一部供奉”，正是俗乐教坊下的职官，与其他教坊供奉官具有一致性。这正是教坊乐部研究在本文中承前启后的意义所在。

其三是对于特定文化空间和文学场域下教坊文学的研究。唐代藩邸音乐研究，由于资料的稀缺与零散一直处于空白状态，加之于唐代王府建制于开元前后的变化，使得整体研究的系统性并不明确。但是，唐代藩邸的文学活动、音乐活动却与教坊音乐密切相关，既对教坊曲调的生成产生了一定程度的影响，同时也是教坊音乐由宫廷走向民间的一种空间过渡。可见，研究唐代藩邸文学与教坊音乐的关系，对于研究教坊曲调、乐舞等乐艺形态的创承均具有重大意义。此外，中晚唐时期府县教坊开启了商业化的进程，而长安平康坊之北里则逐步成为中晚唐时期“籍属教坊”饮妓所聚居之地，同时平康坊又是众多上层贵族、应试举子、驻京机构的所在，这一现象的出现促进了该坊诗文、传奇创作之兴盛；另外，平康坊还是当时俗文化的中心，中唐时期最出名的俗讲僧文溆，便依托这一空间为该坊的菩提寺进行宣讲活动，教坊曲《文溆子》正是在这样的文化背景和文化空间中生成的，并经历了教坊乐工之采择、创作与文宗皇帝的改编。而洛阳饮妓活动的商业化则更为突出，通过考察一些具体乐工、饮妓的活动空间，我们认为洛阳的饮妓空间大致有三，虽然不如长安集中，但其以商业为中心的原则是不变的。

第四节 研究方法

本文的研究，主要运用四种方法。

一、传世文献与新出墓志相结合，这既是本文总体思路的体现，同时也是本文运用的重要研究方法。它包含两个方面，其一是对传世文献的考订。唐代教坊在传世文献中的史料奇缺，很多情况下即便有所记载也是只言片语，不成系统。这样的研究现状要求我们首先必须对传世文献进行全面的梳理，并对其中的史料进行认真细致的溯源。在唐代多元文化的整体观照下，对于史料的真伪不应是被

动的接受，而是主动的辨析，以实证的态度力求论点的准确性、明确性。其二是传世文献与新出墓志的考订。与传世文献相比，新出墓志不仅在具体的问题上能够提供强有力的论据，同时也以其独特的笔法使我们拥有开拓新的研究领域的可能。因此，将两者相结合是现阶段深入研究的题中之意，同时也是对王国维先生“二重证据法”的继承与发展。

二、历史演绎法。胡适先生早在《清代学者的治学方法》一文中就曾提出“大胆的假设，小心的求证”的治学理念，其后他又在台湾大学《治学方法》的演讲中说：“要大胆地提出假设，但这假设还得想法子证明。所以小心地求证，要想法子证实假设或否证假设，比大胆的假设还更重要。这十个字是我二三十年来见之于文字，常常在嘴里向青年朋友们说的。”[①]这种理念正是本文历史演绎法的依托所在。就现阶段唐代教坊的研究而言，“提出问题”较之“解决问题”意义更为重大，唐代地方教坊的研究正面临着这样的“窘境”。我们对于很多研究中的空白领域，不能惯以“史料奇缺”为借口，而是应当回归历史的语境中，透过具体时代的“隐性”知识寻求一些普遍性的研究线索，并在此基础上运用不同学科的知识进一步推导，从而达到进行具体个别研究的目的。但要注意的是，我们在运用这种方法时，必须平衡好“假设”与“求证”之间的分量，不可偏废其一。

三、比较研究法，这种方法的应用主要在于求证同一事物在历时与共时两个维度中所体现出来的差异性。横向比较，主要针对同一时期由于区位空间上的变动而对事物发展造成的影响；而纵向对比，则又体现出事物在不同发展时期所呈现出来的不同形态。就唐代教坊而言，其发展“动态”又往往关涉到具体时代的文化特征、社会风俗等问题。比如“北里诸妓，籍属教坊”的出现，正是在中晚唐时期府县教坊商业化的结果。在具体的研究中，将横向空间与纵向时间两个维度有机结合是进行全面、深入研究的基础，也是能否达到预期研究效果的关键所在。另外，在事物属性的指向上，应对“同大于异”还是“异大于同”从整体上去把握，在分析与比较中更好的认识到事物的多样性与统一性。

四、图史互证法。由于传世文献的稀缺，历史图像的记录往往能够为今人研究带来新的契机。这一点我们从近年来新出墓志壁画于唐代教坊歌舞戏、教坊乐

①欧阳哲生：《胡适文集》，北京大学出版社，1998 年，第 131 页。

舞的研究推进中就能够看出。而就本文的研究构想来说，利用古人绘制的地域、城坊图像并结合具体的传世文献、新出墓志资料进行综合研究，则是确保整体研究框架更为全面和丰满之所在。以内教坊的位置为例，任半塘先生考在大明宫西侧，靠近宜春北院，并绘制了西京教坊图。但是他没有见到吕大防《长安城图》的残片中大明宫东侧有“仗内教坊”，也忽略了大明宫东侧诸内廷机构与教坊之间的关系。因此，图史互证的应用，不仅使研究能够回归到历史的语境中，同时也将本文所需传达的研究理念更为清晰、准确的呈现出来。

第一章 唐代教坊及相关音乐机构研究

第一节 唐代教坊辨异

一、唐代教坊名号歧义之由来

关于唐代教坊，我们的研究起点是崔令钦的《教坊记》。但现在所见《教坊记》，已非其本来面目，只是从仅存的文字中，还是能看出全书的主要结构，也能反映崔令钦本人对于盛唐教坊制度文化的谙熟。古人对于崔令钦此书的内容，有不同的看法。晁公武在《郡斋读书志》中著录《教坊记》一卷，说："开元中，教坊特盛，令钦记之，率鄙俗事，非有益于正乐也。[1]这显然是站在雅乐立场的观点，未能窥见《教坊记》此书真正的价值。与这一类观点相似的，还有《四库全书总目》：

> 所记多开元中猥杂之事，故陈振孙讥其鄙俗。然其后记一篇，谆谆于声色之亡国，虽礼为尊讳，无一语显斥玄宗，而历引汉成帝、高纬、陈叔宝、慕容熙，其言剀切而著明。乃知令钦此书，本以示戒，非以示劝。《唐志》列之于经部乐类，固为失当，然其风旨有足取者。虽谓曲终奏雅，亦无不可，不但所列曲调三百二十五名足为词家考证也。[2]

《总目》误以晁公武为陈振孙，一失也。又谓后记"谆谆于声色之亡国"，二失也。又谓崔书为"示戒"，三失也。其实崔令钦在《序言》中明确指出，唐代教坊的设立，与所谓"声色亡国"无关，而具有重要的政治意义。另外，他也清楚

[1]晁公武撰、张猛校正：《郡斋读书志校证》卷二，上海古籍出版社，2011 年，第 94 页。
[2]永瑢等撰：《四库全书总目》中华书局，1965 年，第 1185 页。

地交待了记载这些遗事的主旨在于“追思旧游”，而不是讽谏“示戒”。崔令钦本人既是教坊活动的参与者，也是教坊活动的观察者和记录者，他的立场不可能自我否定。事实上，“追忆盛唐”是中晚唐笔记小说的一种普遍情节或者书写模式，而这也是《教坊记》一书的基调。

教坊和梨园，是盛唐文化的一个标志，但有关史料，比如其建置机构、职官体系、用乐制度等情况，都没有专书记载，或者记载了却语焉不详。这二者之间的悖论，显然有深层的原因。崔令钦创为《教坊记》，不仅在于补史实之阙，还在于为一代风流立传树影。在后世的目录体系中，《教坊记》或被归为经部乐类，以《新唐书》《郡斋读书志》为代表；或归入子部小说家之流，以《四库总目》为代表。无论哪一种归类，都无法完整传达此书的丰富内涵。任半塘先生《教坊记笺订》将全书的结构分为“教坊制度与人事”“曲名”“大曲名”“曲调本事”等内容，这是比较概括的。而具体来看，其中还有丰富的内容，这些内容的设置并不是没有条理的。

包括崔令钦《教坊记》在内，唐代文献对教坊有关制度、人事的记载含糊其辞，这是有关教坊诸问题争议的起点。唐代教坊，文献中出现了各种不同的名号，如武德内教坊、开元内教坊、左右教坊、仗内教坊、翰林内教坊、鼓吹署教坊等等。这些机构的沿革、性质，以及他们之间的关系如何，是我们进行唐代教坊研究时所应当解决的先行问题。早期学者研究所及只是对这一问题作了较为“朦胧”的说法，他们的观点转而又成为后世争讼之所在，这也是我们在研究中应该关注的。

关于“教坊”名号的起源，岸边成雄在《唐代音乐史的研究》中引用《隋书·音乐志》所载大业六年太常寺安置魏、齐、周各地乐人，在“关中”设坊集居的资料，但指出：“惟‘关中’并非宫中，集居乐人亦并不仅限于女乐，故两者当无直接关系”。[1]任半塘先生说：“教坊之始义泛指教习之所，不限于伎乐一端，后始专教伎乐。”又说“设坊教乐之事昉于隋。”[2]也将唐代教坊与隋炀帝于关中设坊置乐相联系，只是并没有论述两者之间的沿革关系，这是后世论者比较赞成的

[1]岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局，1973年，第33页。
[2]崔令钦著，任半塘笺订：《教坊记笺订》，中华书局，2012年，第9页。

说法。也有研究将教坊的渊源推至更早的时代，葛恩专在《唐代教坊的演变考述》一文中，将“教坊”之名义追溯至三国曹魏时期，并认为其乃曹魏宫中八坊之一，隶属于清商署的管理之下，其统系为：太常寺——清商署——八坊（教坊），并认为此教坊“正为唐教坊建立吹响了前奏的号角，可谓唐初教坊之预备萌芽期。”[①]这个观点为我们研究唐代教坊之渊源提供了一些新线索，但要确证这一观点，则仍需建立在更充分的史料基础之上。

诸教坊名号的成立及其意义，与教坊的性质密切相关；诸教坊名号的辨析，实际上关系着唐代音乐结构分合、沿革的问题。教坊在唐代音乐结构或者体系中的地位、意义在何，前人已有论述。杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》中提到，唐代的音乐机构，有太乐署、鼓吹署、教坊和梨园四个部门；前两个部门属于政府的太常寺，后两个部门主要是属于宫廷。[②]这种系统的分类是比较通透的，对于认识教坊在成立之初的政治背景与意义，对于教坊作为一个独立的音乐机构在推动唐代音乐发展的意义，都有重要价值。又如柏红秀、王定勇的研究指出：唐玄宗设置教坊的政治目的是安置藩邸乐人及平定韦后、太平公主叛乱中的有功之臣[③]。实际上这是在杨荫浏先生提出的宫廷管理体系之下，对于教坊性质的进一步讨论。王立则将此种性质以玄宗管控散乐的角度来理解，她在谈到开元内教坊之性质时主要着眼于散乐的政治力量：“散乐在政权动荡、政变迭生的特殊时期，形成了一定的势力”，这种势力有时甚至具有颠覆政权的可能。因之，将散乐、俗乐从太常寺抽离出来，收归宫廷。[④]两者可谓结论相同，只是论述的角度不同。而曹胜高《中晚唐“开教坊”与曲子词的繁荣》一文认为盛唐教坊乃具“皇家私有”之属性，亦为此论点之流。[⑤]

总而言之，关于唐代教坊名号的辨析，虽然属于教坊制度的题中之义，但却关涉唐代音乐文化变迁的大背景，在本章后面的内容中，我们也将沿着这一思路展开相关论述。基于以上学者之成果，主要可以从以下几个方面进行更深入、全面的研究。首先，应当对各机构之沿革进行梳理，这种梳理并非一些学者在研究

---

①葛恩专：《唐代教坊的演变考述》，《音乐与表演》2015 年第 1 期。
②杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981 年。
③柏红秀、王定勇：《唐代第一任教坊使考》，《戏曲艺术》，2005 年第 2 期。
④王立著：《唐代教坊考》，新星出版社，2015 年，第 99 页。
⑤曹胜高：《中晚唐“开教坊”与曲子词的繁荣》，《中国诗歌研究第七辑》，2010 年。

过程中的避重就轻的史料处理方法，而是针对史料中的分歧点进行更进一步的讨论。其次，辨明唐代教坊所衍生出来的各个机构，并对宫廷当中的其他相关乐艺机构进行讨论，弄清其他乐艺机构与教坊的关系。再次，充分利用新出墓志中的材料，补充传世文献之不足，使各音乐机构在墓志人物的关联下，呈现出其历史的真实面目。

二、左右教坊与内教坊

唐代官方史籍对教坊制度的描述不甚清晰。如《唐六典》卷二“吏部”下只一句：“凡诸司置者，皆有定制”，小注：“教坊二十人”。[①]《唐六典》成书于开元二十六年，早于《教坊记》，对于教坊这样一个重要的音乐机构，只有聊聊数语，可见时人对它的态度。稍后于《教坊记》的《通典》，在描述散乐百戏发展情况时说：“歌舞戏，有《大面》、《拨头》、《踏摇娘》、《傀儡子》等戏。玄宗以其非正声，置教坊于禁中以处之。”[②]这一记载也仅仅交待了歌舞戏与教坊的关系，而对教坊制度的情况留下了极大的空白。但是在现存的《教坊记》文字中，我们通过其特别的笔墨，可以窥见了教坊制度之一斑。

崔令钦关于教坊的记载，有所侧重，也很有特色。比如关于唐代教坊设置的位置，以《教坊记》所记最为详细、完整：

> 西京：右教坊在光宅坊，左教坊在延政坊。右多善歌，左多工舞，盖相因成习。
>
> 东京：两教坊俱在明义坊，而右在南，左在北也。坊南四门外，即苑之东也，其间有顷馀水泊，俗谓之月陂，形似偃月，故以名之。[③]

这是我们恢复唐代教坊位置最直接的材料，但由书写文理来看它应该不是孤立存在的，可能存在文字上的缺漏，令人疑惑。因此可以推定在崔令钦原文中，可能与其他相关的材料共同构成了唐代教坊机构设置的基本情形。而史籍中又记载唐

①李林甫等撰、陈仲夫点校：《唐六典》，中华书局，1992年，第35页。
②杜佑撰、王文锦等点校：《通典》，中华书局，1988年，第3729页。
③《教坊记笺订》，第7页。

代有“内教坊”之说。内教坊的设置很早，《旧唐书》卷四十三《职官志二》载中书省下设机构有：

内教坊。（武德已来，置于禁中，以按习雅乐，以中官人充使。则天改为云韶府，神龙复为教坊。）

习艺馆。（本名内文学馆，选宫人有儒学者一人为学士，教习宫人。则天改为习艺馆，又改为翰林内教坊，以事在禁中故也。）[①]

这里还出现了一个“翰林内教坊”，也是教习宫人的地方，值得注意。内教坊属于中书省机构，所以可与太常寺并称。《旧唐书》卷三《太宗纪》载贞观五年八月：“戊申，初令天下决死刑必三覆奏，在京诸司五覆奏。其日尚食进蔬食，内教坊及太常不举乐。”[②]《通典》卷一百六十八《刑法六》也载：

诸决大辟罪，在京者，行决之司五覆奏；在外府，刑部三覆奏。（在京者，决前一日二覆奏，决日三覆奏。在外者，初日一覆奏，后日再覆奏。纵临时有敕，不许覆奏，亦准此覆奏。）若犯恶逆以上，及部曲、奴婢杀主者，唯一覆奏。其京城及驾在所，决囚日尚食进蔬食，内教坊及太常寺并停音乐。[③]

可见当时内教坊确实在运行，但其职能是“按习雅乐”。《新唐书》卷四十八《百官志三》载太乐署的官职设置，提到“内教坊”：

武德后，置内教坊于禁中。武后如意元年，改曰云韶府，以中官为使。开元二年，又置内教坊于蓬莱宫侧，有音声博士、第一曹博士、第二曹博士。京都置左右教坊，掌俳优杂技。自是不隶太常，以中官为教坊使。

唐改太乐为乐正，有府三人，史六人，典事八人，掌固六人，文武二舞郎一百四十人，散乐三百八十二人，仗内散乐一千人，音声人一万二十七人。有别教院。开成三年，改法曲所处院曰仙韶院。[④]

任半塘先生认为“武德后，置内教坊于禁中”云云史源为《孔贴》。这一段话小注之外的部分可分为三层：第一是武德、如意时内教坊事，地点在禁中；第二是

---

①刘昫等撰：《旧唐书》，中华书局，1975年，第1854页。《唐会要》卷三十四记此事作：“如意元年五月二十八日，内教坊改为云韶府。内文学馆教坊。武德以来，置在禁门内。”这一段文字有阙。
②《旧唐书》，第41页。
③《通典》，第4349页。
④欧阳修等撰：《新唐书》，中华书局，1975年，第1244页。

开元间内教坊事，地点在蓬莱宫侧；第三是开元间左右教坊事，地点在京都。很显然，第二、三层意思其实是一样的。对比《新唐书》卷二十二《礼乐志十二》唐代俗乐之“内教坊”说：

> 盖唐自太宗、高宗作三大舞，杂用于燕乐，其他诸曲出于一时之作，虽非绝雅，尚不至于淫放。武后之祸，继以中宗昏乱，固无足言者。玄宗为平王，有散乐一部，定韦后之难，颇有预谋者。及即位，命宁王主藩邸乐，以亢太常，分两朋以角优劣。置内教坊于蓬莱宫侧，居新声、散乐、倡优之伎，有谐谑而赐金帛朱紫者，酸枣县尉袁楚客上疏极谏。[①]

这一段话讲的就是左右教坊成立的背景，《教坊记》有载。其实唐人也将蓬莱宫侧的内教坊与左右教坊等同看待。《大唐新语》卷十：“开元中，天下无事，玄宗听政之后，从禽自娱。又于蓬莱宫侧立教坊，以习倡优蒐衍之戏。”[②]为什么会这样呢？

武德时所设的“内教坊”，其职能是教习雅乐，如意元年间短暂称“云韶府”，但此后改回，继续活跃。《唐会要》卷三十四“论乐”：

> （开元）二十三年敕：内教坊博士及弟子，须留长教者，听用资钱，陪其所留人数，本司量定申者为簿。音声内教坊博士，及曹第一第二博士房，悉免杂徭，本司不得驱使。又音声人得五品已上勋，依令应除簿者，非因征讨得勋，不在除簿之列。[③]

可见内教坊在左右教坊成立之后，名号依然存在，功能、职能也还健全，而且还是以教习雅乐为任。

上面是有关左右教坊即内教坊的主要史料，学者们也从不同的角度，作出了不同的阐释。岸边成雄在其《唐代音乐史的研究》一书中说道：“玄宗帝之内教坊与左右教坊同时开设，位于蓬莱宫旁边以代替宫中之武德内教坊，尔后又成为仗内教坊。”[④]在另外一处他又说：“至于左右教坊则与内教坊不同，为一完全独立之教乐机关，所谓‘教坊’当系首指左右教坊似无异议。”[⑤]这是关于内教坊与

---

① 《新唐书》，第 474-475 页。
② 刘肃撰，许德楠、李鼎霞点校：《大唐新语》，中华书局，1984 年，第 151 页。
③ 王溥撰：《唐会要》，中华书局，1955 年，第 629-630 页。
④ 《唐代音乐史的研究》，第 49 页。
⑤ 《唐代音乐史的研究》，第 228 页。

左右教坊关系比较通行的说法。任半塘也注意到诸教坊名号的歧义，但他在论述中实际上并没有对武德内教坊与开元内教坊进行区别抑或联系，只是针对内教坊与教坊这两者的位置予以区分："教坊先分内外，内教坊在宫城内，宫外教坊又分左右。"关于内教坊置于蓬莱宫侧一说，任半塘先生认为其在大明宫西侧，近于宜春院而便于乐工交流，并且附图以说明。[1]而事实上，他并没有充分的证据来论说此结论。

当代学者对诸教坊名号的所指，争议更为激烈。邱晨音先生从教坊方位与地理的角度提出：唐代的内教坊即武德内教坊，玄宗开元年间所置教坊乃为左右外教坊。[2]与这一观点相似，左汉林先生在《唐代的内教坊及相关问题考论》中提出：武德内教坊是直接服务于内廷的，它产生的时间较早，持续的时间也最长，几乎和唐王朝保持始终。唐玄宗开元二年所置内教坊即武德内教坊，只是在音乐职能上添加了新声、散乐和倡优。换言之，开元内教坊是在武德内教坊的基础上发展而来，并在原有的按习雅乐为职能的基础上，又新增俗乐职能一项。[3]这是将武德内教坊视为开元新立教坊的延续性产物。曹胜高亦认为：开元内教坊乃唐玄宗将武德内教坊于禁中迁至蓬莱宫侧。进一步，关于内教坊与左右教坊的关系，他认为："左右教坊与内教坊性质逐渐相同，由左右教坊培训乐工歌伎，其优异者选入内教坊，为皇室表演。"[4]将左右教坊作为音乐教育和培训机构，而内教坊则为表演机构。

黎国韬先生在其《历代教坊制度沿革考》中提出，唐代教坊经历了建制及两次变革，他认为教坊最早出现于武德年间，是内廷的一个乐舞机构，不属于外廷政府官编制。唐玄宗开元二年教坊迎来了一次里程碑似的变革：第一，开元年间两京共有五个教坊；第二，音乐职能上，教坊由武德时期的"按习雅乐"变为"典司倡优杂技等散乐、俗乐，而胡乐、新声、杂技、戏剧等悉纳其中。[5] 这是回到了岸边成雄的观点，但又分别细化。

随着研究的推进，出现了一种调和上述矛盾的说法。王立在其《唐代教坊考》

---

[1]《教坊记笺订》，第 10、193 页。
[2]邱晨音：《唐长安教坊小记》，《中国历史地理论丛》，1991 年第 3 期。
[3]左汉林：《唐代的内教坊及相关问题考论》，《渤海大学学报》，2007 年第 1 期。
[4]曹胜高：《中晚唐"开教坊"与曲子词的繁荣》，《中国诗歌研究》第七辑，中华书局，2010 年，第 93 页。
[5]黎国韬：《历代教坊制度沿革考》，《文学遗产》2015 年，第 1 期。

一书中，将武德内教坊与玄宗开元年间设置的内教坊分章专述，以示其为两个不同的机构。在《武德内教坊的沿革与初唐文艺》一节中她认为：武德内教坊位于禁中，即宫城中，隶属于中书省，教坊使由宦官出任；西京的武德内教坊留存至玄宗朝。开元二年后，玄宗为免两个“内教坊”混淆，或以“云韶内府”称武德内教坊，而后“武德内教坊很可能遭改制瓦解，其后再未现于史书。”[①]至于唐玄宗开元二年所置蓬莱宫侧的内教坊，则是作为宫廷乐艺机构而存在，是玄宗为管控散乐、百戏等“非正声”而成立的机构。在谈到开元内教坊与左右教坊的关系时，她认为“二者并非分别设立的不同机构，而是同一个机构位于不同场所的不同组成部分，统称为‘内教坊’或‘教坊’。”[②]此论将历来学界于开元内教坊与教坊作为两个概念而加以区分的研究现状导向“归一”的研究方向，为我们理解唐代开元年间教坊建制提供了一个全新的视角。

从前面学者相关研究的概述可以看出：开元二年新设教坊，为掌俗乐的机构，这是基本事实。那为什么会出现“蓬莱宫侧”的“内教坊”与“左右教坊”的不同呢？笔者认为可能有下面的一些原因。

光宅坊的右教坊与延政坊的左教坊，本为俗乐教坊的职能机构所在，包括乐人的居住、教习、生活等等，这部分功能显然不可能放在禁中蓬莱宫侧。仔细揣摩《教坊记》的下面这段话：

> 妓女入宜春院，谓之“内人”，亦曰“前头人”，常在上前头也。其家犹在教坊，谓之“内人家”，四季给米。其得幸者，谓之“十家”，赐无异等。初，特承恩宠者有十家，后继进者，敕有司：给赐同十家。虽数十家，犹故以“十家”呼之。每月二日、十六日，内人母得以女对，无母，则姊妹若姑一人对。十家就本落，馀内人并坐内教坊对。内人生日，则许其母、姑、姊妹等来对。其对所如式。
>
> 楼下戏出队，宜春院人少，即以云韶添之。[③]

宜春院在东宫之北部，东宫与右教坊所在的光宅坊相邻。进入宜春院的“内人”，“其家犹在教坊”，显然是指在皇宫之外，即左右教坊所在两坊中。而在宫内的

---

① 《唐代教坊考》，第84-86页。
② 《唐代教坊考》，第100页。
③ 《教坊记笺订》，第12、18页。

“内人”，自然要有一个活动、管理的场所，这显然也是“教坊”的题中之意。看“十家”母、女相见（所谓“对”）是在“本落”，也就是赐宅，当然是在宫外；而一般的内人，则在“内教坊”相见，崔令钦在这里一语点出了“内教坊”与“左右教坊”的关系。换言之，教坊作为一个庞大的组织机构，其核心服务、管理功能部分在宫内，所谓“蓬莱宫侧”；而次要或者次生的功能则在左右教坊：二者为一体两面。所以我们看到《教坊记》所载教坊乐人表演在宫内（所谓“楼下”）；而教坊乐人的一些轶事，则发生在左右教坊空间中。崔令钦使用左右教坊、内教坊并称，正是居于掌管俗乐的教坊的特点而言的。后世束缚于这些词的历时演变及当时情境，也忽略了文本语境，所以才会混乱，连岸边成雄、任半塘先生这样的通识大家也受“蒙蔽”。

进一步来看，文献中所记载的中晚唐时期的“内教坊”，其实也非初唐的内教坊，而是指管理俗乐的内教坊。而开元时期，以“云韶内府”为代称的雅乐内教坊实际上仍有音乐活动，并形成了自身的职官体系。据西安碑林博物馆藏开元二十九年《燃灯石台赞》文载：

> 然灯石台赞并序
>
> 习艺内教梁幼睦撰
>
> 建石台然香灯者，府使苏公崇圣教之所立也，判官唐公内教等树善因之所赞也，工採怪石斫而磬之，对金容而屹起，兼玉毫而普照，深因罕测，大福无边，载纪鸿休，敬为铭曰：石台岌立含宝光，照耀三途并十方，念兹成就福无疆。大唐开元岁次辛巳，月直大火，八日庚申建，云韶使、银青光禄大夫行内侍苏思勖，府使判官、朝议郎行宫闱丞唐冲子，云韶典黎万全、闾元晖、朱朝隐、乔荣顺，内教折冲王思泰、宋如玉，内教康宜德、成丑奴、严阿仵、高仙儿、张休祥、李阿毛、陈八□、李文殊、赵李生、郭奴子、苏子仪、薛却脱、尉迟光、尉迟仙、罕尚真、葛良宾、纪孩孩、武水相、苏希子、白张八、骆阿毛、魏瑜逊、董孝忠、梅阿九、李勒山、陈阿仙、朱婆儿、杨南建，宁王府典军白凤珪，折冲郑子金，习艺典赵亲，云韶长上王冲冲、李福仙、张思察、孙黑奴、余宝、宋尚仙、雍奴子、孙大义、茹思琛、袁尊、孙树生、刘齐疰刘齐光、张万年、孙意、孙二郎、万俟赵仵、解招俗、曹伏

奴，彰礼门押官韦靖、左光晖、师承恩、赵元深、宋令望，京总监西面丞阎启心书刊层石，树善因，传灯无穷，积善多福，奉为开元圣文神武皇帝、皇太子、诸王、文武百僚、幽冥六道爰及兆庶同获斯福。[①]

此石刻建于开元二十九年。葛承雍先生认为是“由一群来自皇宫内以供奉艺人为主体的各色人物，为祈福而树立的石柱，共有66人署名在面上。”其中所见“云韶使、银青光禄大夫行内侍苏思勖”“云韶典黎万全、闾元晖、朱朝隐”“云韶长上王冲冲，李福仙、张思察、孙黑奴”等人，应为当时云韶内府（雅乐内教坊）的职官。葛承雍先生认为:“唐初武德年间内教坊使由宦官出任，如意元年(692)武后改名为“云韶府”，神龙年间恢复旧称。开元十二年（724）唐玄宗为了与开元二年（714）新成立的内教坊区别，又‘自立云韶内府，百有余年，都不出于九重，今欲陈于百姓，冀与公卿同乐。’”他认为石刻中的云韶府是开元十二年新成立的云韶内府。而事实上，葛先生是“误读”了《唐大诏令集》中的文字，原文作《内出云韶舞敕》:

朕闻舞者所以节八音而行八风，岂徒夸诩时代，炫耀耳目而已也。自立云韶内府百有余年，都不出于九重，今欲陈于百姓，冀与公卿同乐，岂独娱于一身。且珠翠绮罗，孰非珍玩。常念百金之费，每惜十家之产。是以所服之服，俱非罗绮；所冠之冠，亦非珠翠。至若弋绨之制，大帛之衣，德虽谢于古人，俭不惭于曩哲。庶公卿等观此当体朕之不奢（开元十二年正月）。[②]

从开元十二年（724）回溯至武德初（618），正好“百有余年”，所谓诏令中的“云韶内府”，就是武德内教坊改云韶府者，不存在新成立的问题。葛承雍先生是拘泥于前文引《旧唐书》载武德内教坊“则天改为云韶府，神龙复为教坊”的记载。《旧唐书》记载可能错误，石刻才是最可靠的。苏思勖墓志也已出土，其中载:

至开（省略一字，当为“元”）廿三奉诏，长才授职，雅望荣（省略一字）。风誉美于当朝，忠谨彰于列位。沐以雷雨，既增色而疏封；锡之田土，兼退恩以及嗣，可进常山县开国伯，食邑七百户，检校云韶使。[③]

这段文字可能沿用了当时诏令的内容，也是署“云韶使”，也能证明武德内教坊

①葛承雍:《燃灯祈福胡伎乐——西安碑林藏盛唐佛教“燃灯石台赞”艺术新知”》，《文物》2017年第1期。
②宋敏求编:《唐大诏令集》卷八十一，商务印书馆，1959年，第466页。
③吴钢主编:《全唐文补遗》第三辑，三秦出版社，1996年，第78-79页。

开元中还一直称云韶府。可见当时观念中，对雅乐内教坊和俗乐内教坊还是有一个区分的，只是文献记载“复古”或者沿称造成了混乱，这是为什么后来俗乐内教坊有时也能称内教坊的原因之一（《教坊记》中就有一次称“内教坊”）。

另外，上引《燃灯石台赞》为署名“习艺内教梁幼睦撰”，此外还有署“内教折冲王思泰、宋如玉”“内教康宜德、成丑奴、严阿仵、高仙儿”等人。葛承雍先生认为就是内教坊的乐人，内教坊就是掌管“新声、散乐、倡优之伎”教坊。笔者认为这是误解。前引《旧唐书·职官志》：“习艺馆。（本名内文学馆，选宫人有儒学者一人为学士，教习宫人。则天改为习艺馆，又改为翰林内教坊，以事在禁中故也。）”梁幼睦的官名署“习艺内教”，正好透露出他是习艺馆的乐官或乐人，因为曾改翰林内教坊，所以“内教”虽然可以说是“内教坊”的一种省称，但绝不是俗乐内教坊，这是有很大差别的。参与开元二十九年燃灯石刻建立的乐人，都是雅乐乐人，而没有俗乐教坊人员。

从上面的石刻来看，雅乐云韶府（内教坊）不仅拥有自己的职官体系，在乐艺交流上与宫廷内教的习艺馆等相关机构交往甚密，共同构成了供奉于玄宗身边的伎乐群体。而天宝以后，随着俗乐教坊的发展壮大，雅乐内教坊或因功能退化而逐渐退出了历史舞台。据《新唐书》卷二百二《文艺中·吕向传》：

> 始，向之生，父岌客远方不还。少丧母，失墓所在，将葬，巫者求得之。不知父在亡，招魂合诸墓。后有传父犹在者，访索累年不获。它日自朝还，道见一老人，物色问之，果父也。下马抱父足号恸，行人为流涕。帝闻，咨叹，官岌朝散大夫，赐锦彩，给内教坊乐工，娱怿其心。卒，赠东平太守。①

吕向天宝元年卒，此事当发生在开元前期。此次唐玄宗赐内教坊乐工，应该还是雅乐内教坊，非俗乐教坊乐工。俗乐教坊音乐用于赏赐，似乎主要见于天宝以后，有郭子仪、李晟、浑瑊等。又《新唐书》卷二百七《宦者上·鱼朝恩传》：

> 永泰中，诏判国子监，兼鸿胪、礼宾、内飞龙、闲厩使，封郑国公。始诣学，诏宰相、常参官、六军将军悉集，京兆设食，内教坊出音乐俳倡侑宴，大臣子弟二百人，朱紫杂然为附学生，列庑次。又赐钱千万，取子钱供秩饭。

① 《新唐书》，第5758-5759页。

每视学，从神策兵数百，京兆尹黎干率钱劳从者，一费数十万，而朝恩色常不足。[①]

这里的内教坊，从有“俳倡”来看，决非雅乐内教坊而是俗乐教坊。又《册府元龟》卷六百六十五载：

盖唐室中叶之后，诸司、诸使多以中人主之。（如宣徽使、阁门使、飞龙使、内坊使、内弓箭使、鸿胪礼宾等使、内教坊使、五方使、学士使、粮料院馆驿等使之比。）[②]

这里的“内教坊使”，可能与鱼朝恩时代一样，属于俗乐教坊。唐代后期内人充教坊使的案例非常多，我们在此后的章节中会详细讨论。此外，《旧唐书》卷十七《敬宗纪》载多次赏赐教坊事，其中也提及“内教坊”：

（长庆四年二月）丁未，御中和殿击球，赐教坊乐官绫绢三千五百匹。……（三月）庚午，赐内教坊钱一万贯，以备游幸。……乙亥，幸教坊，赐伶官绫绢三千五百匹。

（宝历）二年春正月己巳朔。庚午，贬殿中侍御史王源植为昭州司马。时源植街行，为教坊乐伎所侮，导从呵之，遂成纷竞。……五月戊辰朔，上御宣和殿，对内人亲属一千二百人，并于教坊赐食，各颁锦彩。……（六月）甲子，上御三殿，观两军、教坊、内园分朋驴鞠、角抵。戏酣，有碎首折臂者，至一更二更方罢。”[③]

敬宗本人以游逸成性为史家所贬斥，他所赏赐的“教坊”，必然是俗乐教坊。而在这些记录中，正好出现了一次用“内教坊”代替“教坊”的情况，说明当时雅乐内教坊的名号已经不被重视。

现在再回过头来看《教坊记》中用“内教坊”一词，我们才恍然大悟，崔令钦在安史之乱中作此书时，雅乐内教坊的功能可能已经退化或者消失，否则崔令钦断不至于对当时制度罔顾，犯“名实”上错误。

开元以后，俗乐教坊“三位一体”的格局，其实还可以找到其他证据。《长安志》卷十载长安别见坊名（宋敏求疑易坊名）有“昌化坊”，其中有“礼宾院”，

---

①《新唐书》，第5864页。
②王若钦编，周勋初等校订：《册府元龟》，凤凰出版社，2006年，第7665页。
③《旧唐书》，第508、518页。

注云："敬宗初废礼宾院，赐教坊。"据《唐两京城坊考》卷三"崇仁坊"：

《长安志》载昌化坊而不知所在。按坊内有礼宾院及岐阳公主宅，礼宾院旧在崇仁坊，岐阳宅内云疏龙首池为沼，崇仁坊正龙首渠所经，盖昌化即崇仁之异名。故以昌化各宅附此坊下。

坊南门之西，礼会院。本长宁公主宅。主及驸马杨慎交奏割宅向西一半，官市为礼会院，每公主、郡县主出降，皆就此院成礼，开元十九年四月置。兵兴以来，废而不修，后移于长兴坊。《旧纪》：至德元载，逆胡害霍国长公主、永王妃侯莫陈氏、义王妃阎氏、陈王妃韦氏、信王妃任氏、驸马杨朏等八十余人于崇仁之街。疑因在院而被害也。"[1]

据辛德勇先生考，徐松将"昌化坊"视为"崇仁坊"之"异名"，证据是很不充分的，尤其是错以崇仁坊之"礼会院"当昌化坊之"礼宾院"。《长安志》卷八"崇仁坊"下原文作："坊南门之西，礼会院。本长宁公主宅。公主及驸马杨眷交奏割宅向西一半，官市为礼会院。每公主、郡县主出降，皆就此院成礼。《德宗实录》曰：'初，开元中置礼会院于崇仁里，自兵兴以来，废而不修。'"[2]《长安志》卷七"长兴坊"下亦有"礼宾院"："元和五年置院坊之北街。"[3]徐松书于此更详："礼宾院。院在坊之北街，元和九年六月置。按院即礼会院，自崇仁坊移此。敬宗初又废，以赐教场。"[4]是又将礼宾院混同礼会院。辛德勇先生已指出："礼会院为公主、郡县主出降成礼之所，而礼宾院则为馆宿外番使节之所。"至于昌化坊、长兴坊两所"礼宾院"的关系："应是初置礼宾院于昌化坊，后由于某种原因在元和九年又置别院于长兴坊，未久，至敬宗初，废昌化坊旧院，独留长兴坊新院，迄于唐末。"既然昌化坊不是徐松所谓崇仁坊的异名，也不是长兴坊，那么它究竟在什么地方呢？经过辛德勇先生对相关文献的详细辨析，初步认为：昌化坊与广化坊为同一坊，而广化坊为安兴坊的更名；但昌化坊与广化坊，却是并存的，疑"广化"为本名，因避隋炀帝杨广之讳更名"昌化"，其后二名并行。[5]要言之，昌化、广化、安兴，三名本指同一坊。按各本《长安志》，皆云昌化坊

[1]徐松撰、李健超增订：《增订唐两京城坊考》，三秦出版社，2006年，第82页。
[2]宋敏求撰，辛德勇、郎洁点校：《长安志》，三秦出版社，2013年，第277页。
[3]《长安志》，第264页。
[4]《增订唐两京城坊考》，第59页。
[5]辛德勇著：《隋唐两京丛考》，三秦出版社，2006年，第42-48页。

之礼宾院，后赐“教坊”，徐松又转误为赐“教场”。咸通年间，段安节《乐府杂录》载：

> 乐具库在望仙门内之东壁；俗乐，古都属乐园新院，院在太常寺内之西北也。开元中始别署左右教坊，上都在延政里，东都在明义里，以内官掌之。至元和中，只署一所。又于上都广化里、太平里，兼各署乐官院一所。古乐工都计五千余人，内一千五百人俗乐，系梨园新院于此，旋抽入教坊。计司每月请料，于乐寺给散。太乐署在寺院之东，令一，丞一；鼓吹署在寺门之西，令一，丞一。[①]

上面的文字歧义甚多，可能是文字缺漏的结果，但广化里有乐官院一所的信息是不错的。而敬宗以后，教坊又赐地于此，可以说不谋而合。广化坊或者说安兴坊，正好与左右教坊所在的位置相邻，这进一步证明他们在外廷活动空间上的联系。

段安节说元和以后左右教坊的新情况是“只署一所”，这如何理解呢？是“左右教坊”合并，只留一所？还是左右教坊与内教坊之间存在合并的情况？这关系到下面一节将要论述的仗内教坊的问题。

三、仗内教坊

学界关于仗内教坊讨论的主要观点，左汉林先生已有详细的梳理[②]。相关争议，主要着眼点在于对“仗内”涵义理解的不同。一些学者认为，“仗内”即禁中之义，亦即宫禁之中。持此观点的代表学者是岸边成雄先生，他在《唐代音乐史的研究》中写道：“所谓仗内教坊，似系因教坊附设于仗内而得名。‘仗内’，如仗内音乐、仗内散乐等例，即禁中之意。根据太常寺之散乐系禁中直属之散乐，称为仗内散乐，或系指内教坊散乐者。据此推测，仗内教坊亦系禁中直属之教坊，当与内教坊同具一致意义也。”由仗内乃宫禁之意义，同时也牵连出仗内教坊与

---

①段安节撰：《乐府杂录》，古典文学出版社，1957年，第44页。
②左汉林：《唐“仗内教坊”考辩——兼论中唐教坊“合署”问题》，载罗艺峰主编《汉唐音乐史第二届国际研讨会论文集》，中央音乐学院出版社，2013年，第234-248页。又参考左汉林：《唐仗内教坊及中唐教坊合署问题考辩》一文，载《中国文学研究》2015年第4期。

内教坊在此涵义上的关联，他在后文中又补充道："合署后之教坊，不叫左右教坊及仗内教坊，而称为内教坊或教坊。"[①]由"仗内即宫禁"衍生出的观点大多也围绕着仗内教坊与内教坊、左右教坊的关系，可分为独立机构说与开元教坊关联说，前者主要以柏红秀、王立为代表。柏红秀认为：仗内教坊是独立于太常寺、教坊和梨园的宫廷音乐机构，仗内教坊的乐官是帝王从禁军将领中任命的，主要负责北衙禁军的音乐事务[②]。王立认为：仗内教坊于玄宗朝即有，但未以"仗内教坊"名之，最初是为了禁军官员的娱乐而设立，并隶属于左右军，与教坊一样以乐工为主要活动人员。仗内教坊属于禁军，不应安置在禁苑中，"其位置更可能在外郭城的坊里中，故可解为'外教坊'"[③]。后一观点则以孙晓辉、曹胜高、黎国韬、左汉林先生为代表。孙晓辉认为："仗内教坊是左右教坊合署的产物，其前身是玄宗时所立在延政坊的左教坊。"[④]前引曹胜高论文则认为内教坊的内涵是"太常内教坊"演变而来的，并指出仗内教坊是内教坊的遗留。杨鸿年先生在其《隋唐宫廷建筑考》中指出："《长安志》载《唐禁苑图》及吕大防《长安城图》在大明宫东侧东内苑附近画有个仗内教坊。《长安志》卷六《东内大明宫·别见》列有教坊。'仗内教坊'即'禁中教坊'，简称为'内教坊'、'教坊'，职在供奉君主。"[⑤]《陕西省戏剧志·西安市卷》也认为仗内教坊即内教坊，并指出其遗址在今西安市郭上村一带。[⑥]黎国韬在此基础上进一步补充证据，提出：仗内教坊即禁中教坊，并于宪宗元和年间合署后不复存在[⑦]。而左汉林先生在其《唐仗内教坊及中唐教坊合署问题考辩》一文中认为，仗内教坊即指宫廷之教坊，"既然'仗内'多指宫廷之内或皇帝身边，那么，'仗内教坊'的含义也就是'宫廷内的教坊'或'禁中的教坊'。从这个意义上看，'仗内教坊'就是玄宗所设立的左右教坊。"[⑧]并指出仗内教坊与左右教坊本在一处，因此不存在元和时期合署一说，但他否认仗内教坊乃内教坊，即认为左右教坊与内教坊是不同的音乐机构。

---

①《唐代音乐史的研究》，第71-72页。
②柏红秀：《唐代仗内教坊考》，《中国戏曲学院学报》，2006年第3期。
③《唐代教坊考》，第243页。
④孙晓辉：《两唐书乐志研究》，上海音乐学院出版社，2005年，第278页。
⑤杨鸿年：《隋唐宫廷建筑考》，陕西人民出版社，1992年，第518页。
⑥鱼讯主编：《陕西省戏剧志·西安市卷》，三秦出版社，1998年，第630-631页。
⑦黎国韬：《略论唐宋教坊梨园中的几个问题》，《星海音乐学院学报》，2011年第1期。又参见《先秦至两宋乐官制度研究》，广东人民出版社，2009年，第477-481页。
⑧左汉林：《唐仗内教坊及中唐教坊合署问题考辩》，《中国文学研究》2015年第4期，第50页。

另一些学者则以“仗内”与鼓吹署性质相当，乃掌卤簿、仪仗之声的音乐教习机构。持此观点的代表学者是任半塘先生，在《教坊记笺订》中他说：“西京除左右教坊外，尚有仗内教坊，属鼓吹署，在宣平坊；元和十四年并入左教坊。”又“‘仗内教坊’本指五仗内之乐人，属于皇帝出入之仪卫中，其职守为鼓吹。”[①]任氏将仗内教坊的机构、职能统属鼓吹署。李昌集先生认为仗内教坊为鼓吹署的分支机构，与任氏观点基本相同[②]。前引邱晨音先生论文亦持此说。康瑞军在此基础上，将此观点扩充为仗内教坊是“包括仪仗卤簿音乐和散乐，它的表演者为禁军乐人，首领受宦官节制。”[③]前引黎国韬论著不同意任半塘等诸说，认为鼓吹局教坊自有其渊源，是隶属于鼓吹署的一个教乐机构，在鼓吹署成立之日即已存在[④]。

上文对仗内教坊的有关研究成果作了概述，这是我们进一步展开研究的基础。随着新出文献的不断发掘，上述结论有待推进。如岸边氏所言元和时期合署后，只叫内教坊、教坊，但据《唐故仗内教坊第一部供奉紫金鱼袋清河张（渐）墓志铭并序》载，长庆年间，张渐为仗内教坊第一部供奉，可见穆宗时期仗内教坊之名号犹存。从现阶段的材料来看，仗内教坊作为一个机构，其机构设置、性质、音乐职能都还不甚明确，各种观点或结论都源于对有关名词或者文献解读的“歧义”。笔者认为，现阶段仗内教坊的研究可以从以下方面尝试推进：

第一，重新梳理“仗内”在史书中的多重内涵，抛开“仗内”即为“内仗”“卤簿”的既有思维模式，深入研究与之相关的职官。

第二，辨明唐代各内廷音乐机构，由仗内教坊与其之间的关联进行深入研究，同时应该重点关注各机构所设置的地点。

第三，新出文献中已出现了仗内教坊职官的记载，尤其是上述《张渐墓志》，为前文《乐府杂录》所言教坊合署事后，历史价值更高。将新出墓志材料与唐代音乐文化研究相结合，试图从这一方面将现有成果推进。

---

①《教坊记笺订》，第15、194页。
②李昌集：《唐代宫廷乐人考略》，《中国韵文学刊》，2004年第3期。
③康瑞军：《论仗内教坊的实质及其他》，《黄钟》，2008年第3期，第54页。
④黎国韬：《略论唐宋教坊梨园中的几个问题》，《星海音乐学院学报》，2011年第1期。又参见黎国韬：《先秦至两宋乐官制度研究》，广东人民出版社，2009年，第481-482页

（一）仗内教坊即（内）教坊：从仗内供奉一职说开

唐代的“仗内”究竟是指什么？如前所述，将仗内与禁军、鼓吹卤簿等相关联的论述几乎已为学界共识，笔者并不否认在此理解下的研究成果，但认为对于仗内的理解，应当建立在全面梳理有关文献的基础上。检索现有文献可以发现，仗内并非单单指示禁军与鼓吹卤簿，还有丰富的多重内涵。唐初以来，便有“仗内供奉”活跃，文献多载之，如《全唐文》卷九百九十《唐刘仁愿纪功碑》载：“胆气过人，尝从出游，手格猛兽。太宗深叹异之，特加赏赐，即降恩诏入仗内供奉。”[①]又《新唐书》卷一百一十二《韩思彦传》载其高宗时“待诏弘文馆，仗内供奉。”[②]《新唐书》卷一百二十二《魏元忠传》载其仪凤年终为太学生上书高宗言得“授秘书省正字，直中书省，仗内供奉。”[③]这些文献所记“仗内”是什么意思呢？首先我们应当对供奉官有所了解，据《唐六典》卷二尚书省“吏部”载：

> 供奉官，（谓侍中，中书令，左、右散骑常侍，黄门、中书侍郎，谏议大夫，给事中，中书舍人，起居郎，起居舍人，通事舍人，左右补阙、拾遗，御史大夫，御史中丞，侍御史，殿中侍御史。）[④]

据此，可知供职于中书、门下省的官员均可称之为供奉官，前引韩思彦、魏元忠知弘文馆、中书省也在此二省当中。但仗内供奉似乎只是供职，并非正员。据《资治通鉴》卷二百一十五唐纪玄宗天宝四载八月：“于是诸杨日夜誉兼琼；且言剑善樗蒲，引之见上，得随供奉官出入禁中，改金吾兵曹参军。”胡注：“唐制：中书、门下省官皆供奉官也。外官得随朝士入见者谓之仗内供奉，随翰林院官班者谓之翰林供奉，宦官谓之内供奉；又有朝士供奉禁中者。”[⑤]胡注中说的很清楚，所谓仗内供奉，即外官得入内觐见者。这种性质的职官大约如李白就职翰林供奉一般，并非正式编制官员，而是由于某种特殊才能活技艺得以供职于中书、门下省中，这些供奉官往往与皇帝关系亲密，亦受宠幸。教坊是唐代重要的内廷音乐机构，由《唐六典》《旧唐书》《新唐书》中对于教坊职官置员的寥寥数语来看，

---

①彭定求等编：《全唐文》，中华书局，1983年，第10249页。
②《新唐书》，第4163页。
③《新唐书》，第4342页。
④《唐六典》，第33页。
⑤司马光编著、胡三省注：《资治通鉴》，中华书局，1956年，第6867-6868页。

其职官体系当是在正员设置之外的，因此自然多有供奉官就职其中。开元年间的颇得圣宠的黄幡绰、吕元真等人，都是以某种技艺而供职于教坊当中，又如杜甫笔下舞剑器浑脱的公孙大娘乃“高头宜春梨园二伎坊内人洎外供奉”，盛小丛之舅南不嫌，均为教坊供奉。而他们其中的很多人，并非太乐署出身或掖庭选调，而是以一种由“外官得随朝士入见”的方式进入教坊并供职于其中的，这种方式正是“仗内”的意义所在。教坊于开元中便已流行着“仗内”入坊供职的方式，崔氏《教坊记》中有一则故事，说的是唐崇欲以长入人许小客为“中间人”求教坊判官一职，虽然没有成功，但却从侧面反映出这种方式已然存在。又如大历时期的张红红，据《乐府杂录》云：

> 大历中，有才人张红红者，本与其父歌于衢路，丐食过将军韦青所居，青于街牖中，闻其歌者喉音寥亮，仍有美色，即纳为姬。其父舍于后户，优给之。乃自传其艺，颖悟绝伦。尝有乐工自撰一曲，即古曲《长命西河女》也。加减其节奏，颇有新声，未进闻，先印可于青。青潜令红红于屏风后听之。红红乃以小豆数合记其节拍。乐工歌罢，青因入问红红如何。云已得矣。青出绐云：“某有女弟子，久曾歌此，非新曲也。”即令隔屏风歌之，一声不失，乐工大惊异，遂请相见，叹伏不已。再云：“此曲先有一声不稳，今已正矣。”寻达上听，翌日召入宜春院，宠泽隆异，宫中号记曲娘子，寻为才人。[①]

由“寻达上听，召入宜春院”可知，张红红之所以能够进入教坊宜春院供奉就职，实际上是宫中乐工往来于宫廷与韦青将军宅邸后而引荐的结果。红红凭借自身记曲的技艺，寻为内官才人，可见这种方式所强调的乃入内供职这一性质。又如《唐国史补》卷中贞元琵琶名手康昆仑：“韦应物为苏州刺史，有属官，因建中之乱，得国工康昆仑琴瑟琵琶。至是送官，表进入内。”[②]韦应物将康昆仑举荐入内，供奉于朝，并于玉宸殿中新翻《录要》曲。此种情状与张红红极其相似，均与胡注所谓“仗内”者如出一辙，其所强调的并非其人在教坊中拥有具体职务，而是突出他们在教坊中供职这一事实。

---

①《乐府杂录》，第27页。
②李肇撰，曹中孚点校：《唐国史补》，《唐代笔记小说大观》本，上海古籍出版社，2000年，第177页。

关于仗内官，还可以从下面一个例子中得到启发。景云二年《张游恪墓志》："除右卫率府长史。主上以公门逢初九，身会通三宜，出入玉墀，典司金钺，除殿中省尚乘直长，别敕检校仗内闲厩使，为亲信之臣也。"[①]此仗内闲厩使，与仗内教坊使性质相似。足见"仗内"已经衍化为内廷之一般称呼。

据此，我们应对"仗内"的理解有一些新的认识，第一，仗内供奉唐初即已有之，并多为中书、门下省的供职人员。第二，仗内供奉既指供职人员，同时也是一种入职方式，所谓"仗内"实际强调的是"由外入内"，在宫内、内廷供职的情况。第三，教坊中多有供奉活动，并且多以"仗内"形式入职，自开元教坊成立伊始已然存在，并一直延续至中晚唐。由以上三点可推知，所谓仗内，实为了突出入内廷供职之情形或方式。因此，从这一角度上来说，仗内教坊实际即为（内）教坊，只是在不同史书的表达中各有侧重罢了。

前述已有成果中，持"仗内"或"内仗"即禁军、鼓吹卤簿观点的学者，无非是基于仗内与部伍卤簿供仗在词义上的联系，并进一步将此说推论至中晚唐时期禁军力量的强大与皇帝多幸禁军中观散乐、杂技之表演而来，以此作为仗内教坊与（内）教坊之区别。但一个必须辨明的问题是，部伍之声、军中散乐自开元教坊成立伊始便已有千丝万缕的联系。唐代禁军、诸卫军中普遍蓄养着游戏、竞技类"乐人"，以备军中娱乐，这些"乐人"实际上本身就是部伍之人，非专业乐工，或因为特殊的身体条件、或出于自身爱好、某种契机而逐渐掌握一种专业技艺。开元二年，随着教坊的成立，玄宗将"非正声"的"俳优杂技"从太常寺中划分出来，以教坊掌之。而这"俳优杂技"自然也包括一些游戏、竞技活动。关于这一点，据崔令钦《教坊记》："开元中，余为左金吾卫仓曹参军，武官十二三是坊中人。"便可窥知此种情形，因此敬宗时期所谓"神策隶卒"与"里间恶少年"均籍属教坊，亦在常理之中。据上可知，开元时教坊中左金吾卫人员不在少数，而这种人员组成亦被延续下来。这些禁卫军或成为专业技艺人员供职于教坊，或仍为诸卫军编制，只在表演中施展技艺。因之，若以供职人员乃乐工和部伍之人来区分仗内教坊和（内）教坊，似欠妥当，未为周全。

---

①吴钢主编：《全唐文补遗》第一辑，三秦出版社，1994年，第95页。

（二） 仗内教坊使即（内）教坊使

上文已述内教坊即教坊在宫内的名号，实则两者为同一机构的宫内、宫外称谓。仗内教坊作为正式的机构，在现阶段文献中，始见于唐代宗宝应年间，据《唐故特进行虔王傅扶风县开国伯上柱国兼英武军右厢兵马使苏公（日荣）墓志铭并序》：

> 至德初…拜右领军卫将军。…转本卫大将军。蛮夷乱华，天子巡陕，为腹心之臣。封扶风县开国子，除右千牛卫大将军。主上龙飞，录功班爵。改右武卫大将军，充仗内教坊使。六师无阙，八音克协。过有小谴，贬万州司马。…俄而优诏追还，迁右监门卫将军，升本卫大将军。[①]

志文中“蛮夷乱华，天子巡陕”乃代宗宝应元年吐蕃内犯事。柏红秀文认为此事为德宗巡陕州事，但德宗时期乃藩镇叛乱，非能言“蛮夷乱华”云云，误。据墓志当为吐蕃犯华后代宗出逃陕州事。据《旧唐书》卷十一《代宗纪》：“（宝应二年）冬十月庚午朔。辛未，高晖引吐蕃犯京畿，寇奉天、武功、盩厔等县。蕃军自司竹园渡渭，循南山而东。丙子，驾幸陕州。”唐代宗此次出逃历时两个月，于同年十二月还京：“（十二月）丁亥，车驾发陕郡还京。……甲午，上至自陕州。”[②]苏日荣在平定叛乱中为“腹心之臣”，代宗还京后自要论功行赏：“主上龙飞，录功班爵。当监抚之日，有调护之勋。改右武卫大将军，充仗内教坊使。”关于苏日荣以右武卫大将军充仗内教坊使一职，柏红秀《唐代仗内教坊考》一文有详述，她认为：

> 仗内教坊使是仗内教坊的乐官。其乐官的任命与教坊梨园等音乐机构存在着异同，相同之处在于，都是由帝王直接任命，目的在于奖励有功之臣；不同之处在于它是由禁军将领充任，而教坊与梨园则是由宦官充任。关于仗内教坊使的职能，墓志中以‘六师无阙，八音克谐’来对苏日荣才能作出了高度评价，由于此时他同时被授予‘右武卫大将军’一职，因此‘八音克谐’才是对仗内教坊使职能的具体概括，即负责六军中的音乐事务。[③]

---

①吴钢主编：《全唐文补遗》第一辑，三秦出版社，1994年，第232页。
②《旧唐书》，第273-274页。
③柏红秀：《唐代仗内教坊使考》，《中国戏曲学院学报》，2006年第3期。

此段对仗内教坊使的身份及职能进行梳理，将仗内教坊与皇帝禁卫军系统联系起来，试图以此区别仗内教坊与教坊两个机构。从已可考的教坊使身份来看，开元第一任教坊使范安及是以“左领军卫翊府中郎将、兼知总监、教坊、内作等使”，左领军卫为禁军十六卫的重要组成部分；而随后王毛仲以监牧使兼领教坊使，监牧使是管理唐代马匹的重要官员，自然与禁军部伍关系密切。可见，教坊使一职并非如柏红秀、左汉林研究所言均为宦官所担任，有以禁卫军兼领者，亦有与禁军部伍关系密切者，只不过也有如窦元礼、彭献忠者以内侍省内侍（宦官）兼任罢了。因之，两机构的职官区别以此为界定似欠妥当。

对于仗内教坊的职能，实际上文献中未有明确的书写，柏文中只由“六师无阙，八音克谐”一句推测其职能为管理六军的音乐事务，并以神策六军附会，论据稍显单薄。六师之称古已有之，指的是天子所统领的六军之师，《尚书·康王之诰》：“张皇六师，无坏我寡命。”曾运乾正读：“六师，天子六军。”唐代诗人许敬宗《奉和入潼关》：“临河耀六师”，而与“六师”相对的“八音”则泛指乐器八音，亦是古已有之，见于《周礼·春官·大师》，是一种复古的说法，房次卿欲以此颂扬苏日荣的功绩。而查检唐代其他教坊职官的墓志可知，这种复古、用典的书写比比皆是，如范安及：“职在扃卫，务兼池籞，移奉常之和均，分口人之占揆。”[①]彭献忠：“斯所谓立志之本，探赜精微，讲贯学艺，周勃引强之能，有而不恃。孙武用奇之术，知而罕论。斯所谓游艺之方，综事呈才，仰奉睿旨，允厘乐府，韶夏是司，演嶰谷之正声，绝齐竽之滥吹，廨署增辉，丝桐载和，去而借留。”[②]梁元翰：“乐府推能，六律和畅。至三年八月十八日，驾幸本司，以文术精通，宫商不失，特宠赐绯，显其嘉绩。”[③]这些例子都足以说明，六师并非专指“神策六军”，是一种古已有之的泛指。因此，由此推断仗内教坊使之身份、职能与教坊不同，似不能成立。

还有一个问题需要说明，柏红秀、左汉林、王立文中均提及文宗时期李孝本女没入右军事，并基于各自观点发表看法。柏红秀、王立均认为李孝本二女没入右神策军，但却在是否进入仗内教坊这一问题上产生分歧。而左汉林认为，李孝

①吴钢主编：《全唐文补遗》第三辑，1996 年，第 67 页。
②《全唐文》，6523 页。
③《全唐文补遗》第三辑，第 216 页。

本二女当是没入教坊。实际上，籍没妻女由尚书省刑部、司农监或掖庭进入教坊的事例很多，已为常态，[①]这是唐代官官系统人员构成的问题，此不赘述。总之，教坊作为唐代最重要的内廷音乐机构，与禁军诸卫本身就有着千丝万缕的联系，这种联系不仅与唐玄宗设置教坊的目的有关，同时也是教坊俳优杂技职能之所在。苏日荣于宝应年间以右武卫大将军充任仗内教坊使，与开元时期范安及以左领军卫翊府中郎将兼知教坊使极为相似，并没有本质上的差异。因之，仗内教坊使即（内）教坊使，若以两者职官、职能差异为两者之区别，或不能成立。

（三）仗内第一部即属教坊

唐教坊有第一部，在后面的有关章节中我们将详细讨论。而值得注意的是，出土墓志也有仗内教坊第一部之称。据《唐故仗内教坊第一部供奉赐紫金鱼袋清河张府君墓志铭并序》：

> 府君讳渐，字鸿举，徐方人也。其先轩皇命氏，汉相流派，圭组炳袭，百袋弥光，昭然家谍，斯乃从简。曾祖绍元，泗州涟水县主簿；祖干，陪戎校尉伏落府折冲；父津，徐州节度衙内兵马使，银青光禄大夫检校太子詹事，兼监察御史。代有功行，扬于门风。府君禀淮、楚地秀，明达天才，望其器若鹰扬，导其词若泉涌。弱冠诣洛，名振大都，居守邀留，补防御将。后还武宁，以将族，选授武宁军衙前将，久之去职，游官筮仕于燕。燕帅司空刘公，授幽州同经略副使，谈笑辩捷，独步一方。长庆初，相国张公出将是府，下车飨军，府君首出乐部，歌咏化源，启口成章。应机由典。相乃竦听称叹，揖之升堂，敬谓之曰："如子之优，天假奉圣聪者也，非诸侯府所宜淹留。"立表荐闻，旋召引见。穆宗皇帝大悦。宠锡金章，隶供奉第一部。弥历二纪，荣密四朝，虽于髡滑稽，曼倩戏消，实无愧焉。复善守恩私，未尝骄吝，每上欲授官，必陈恳固让。言体谏诤，道高止足，以是无正袂之庆，悲夫！不幸迨疾，会昌五年五月五日终于翊善里之私第。享年六十有二。以其年八月

[①]这方面研究可参考刘晓云《唐代女官制度研究》，首都师范大学 2007 年硕士论文；王伟歌《唐代掖庭研究》，上海师范大学 2011 年硕士论文；黄莉莉《唐代宫人管理制度研究》，南京师范大学 2015 年硕士论文。

九日迁厝于长安城东南十五里上傅原，礼也。夫人彭城刘氏，昼哭哀仪，节闻于外。有子一人曰存实，茹荼瘵毁，感动里仁。以元孙诸长也，号列往行，请纪玄堂，庶陵谷变移，贞珉不灭。铭曰：

素泸之滨兮，青山连趾。平岗广裹兮，新坟郁起。俊人掩魂兮，风云惨凄。乐府兴嗟兮，才难继美。[①]

张渐因其“歌咏化源，启口成章，应机由典”等卓越的表现而被推荐给穆宗，成为仗内教坊第一部供奉。由其职能来看，实际上为专供皇帝娱乐、应对的人，因此墓志中才有所谓“虽于髡滑稽，曼倩戏消，实无愧焉。”的描述，乃以古代著名俳优伎人为典类比，可见其技艺职能与教坊乐人有相同之处。然而，张渐墓志的意义还为我们提供了一个非常重要的信息，那就是“仗内教坊第一部供奉”这个职官。教坊供奉，前文已述，泛指供职于教坊当中的技艺人员。而“教坊第一部”乐实际是有丰富内涵的音乐形态。在德宗贞元以后，文献中所出现的“第一部乐”的说法均为“教坊第一部”，如白居易笔下琵琶女“名属教坊第一部”。关于这一点，在后面的章节中，我们会详细讨论。穆宗时期，张渐为仗内教坊第一部供奉，从前述职官职能与“第一部乐”的书写来看，即为教坊第一部供奉。

（四）文献中“仗内教坊”位置及合署辨析

通过文献梳理可见，仗内教坊即（内）教坊，据此则需重新认知上一节末提出的元和时期教坊合署一事。据《旧唐书》卷十五《宪宗纪下》载：

（元和）十四年春正月庚辰朔，以东师宿野，不受朝贺。壬午，复置仗内教坊于延政里。[②]

《册府元龟》作“徙置仗内教坊于延政里”。《唐会要》卷三十四《论乐》作：“徙仗内教坊于布政里。”《唐会要》此当有误。宋敏求《长安志》卷六《宫室四》载禁苑内苑建置情况：

灵符应圣院。在龙首池东，会昌元年造。内园小儿坊傍有看乐殿、内教

---

①《全唐文补遗》第三辑，1996年，第217-218页。
②《旧唐书》，第465页。

坊。(元和十四年复置仗内教坊。)东下马桥东头御马坊，文宗诏置东头御马坊球场，还龙武军直殿及亭子殿。[①]

宋敏求所标注的禁苑之“内教坊”位置，不知依据为何。这个内教坊与禁苑小儿坊、御马坊等相连，显然不是管雅乐的“内教坊”，既然是“仗内”，就不可能移出到宫外，所以宋敏求将元和十四年复置仗内教坊于延政坊事作了省略处理。徐松《唐两京城坊考》卷三载长乐坊（后改延政坊）：“左教坊。(元和十四年徙置仗内教坊于此。)”则是暗示仗内教坊“合署”到左教坊中。他们的观点都存在问题。事实上真正迁出宫外的，是管俗乐的“内教坊”，即《旧唐书》等史料中的“仗内教坊”。尽管《乐府杂录》的文字存在问题，但我们仔细比对相关事件发生的时间、地点，可以推测：所谓“只署一所”，包含两层意思：一是左右教坊合并，只留延政坊（原左教坊）一所；二是将宫内管俗乐的“内教坊”转移出来，放到左教坊中。而古今学人受“内教坊”之误导，遂以为抽调出来的是“仗内教坊”；又不知道“仗内教坊”的具体所指，遂不知究竟是“复置”还是“徙置”。而如果我们认为“内教坊”就是左右教坊的内部机构，则这些疑问可以冰释。

那《旧唐书》《册府元龟》《唐会要》为什么会以“仗内教坊”称“内教坊”呢？事实上，唐人确实用“仗内教坊”称管俗乐的“内教坊”。据《贞元新定释教目录》卷十五：

永泰元年八月二十二日，左监门卫将军知内侍省刘清潭宣奉进止两寺百座先令二十三日迎经为霖雨，宜改至二十六日迎经开讲，其诸司供料著人计会准改日造改期甫至天雨未晴恩旨又延。九月一日是日也，两街大德，严洁旛花，幢盖宝车，太常音乐，梨园，仗内及两教坊，诣银台门，百戏繁奏。时观军容使兼处置神策军兵马事开府仪同三司兼左监门卫大将军知内侍省事内飞龙廐弓箭等使上柱国冯翊郡开国公鱼朝恩，与六军使陈天龙，众八部鬼神，护送新经出于大内。其经适出，彩云浮空，郁郁纷纷，照彰现瑞。洎乎己午，两寺开经，万姓欢心，祥云方隐，缁素瞻仰，获庆非常。三藏不空上表陈谢。[②]

---

① 《长安志》，第238页。
② 《贞元新定释教目录》，《大正新修大藏经》本第55册，第885页。

这里将“太常音乐梨园仗内及两教坊”一句，如何理解呢？显然“仗内”不是单独出现的，而是连着下文“两教坊”，意思就是有三个教坊。而他们的活动都是“百戏繁奏”，那么就可以知道这个“仗内教坊”也与俗乐有关。散乐百戏开元中已隶属教坊，据此，我们可以更为清晰的看到仗内教坊与教坊的联系：仗内教坊即为（内）教坊，实际的内容、性质以及音乐职能是相同的。

进一步而言，元和中仗内教坊合署于延政坊，实际上是将宫内之内教坊与光宅坊之右教坊移动到左教坊之中。左汉林认为：“肃宗收京后因教坊规模很小，已不再设置左右教坊。……实际上是这个唯一的教坊又迁到了延政坊，而不是所谓‘仗内教坊’并入位于延政坊的左教坊。”[①]其合署之说，据上引贞元时期“仗内及两教坊”史实已见其误。因此关于元和十四年仗内教坊合署一事，笔者认为有必要再进行一番梳理。据段安节《乐府杂录》载，元和年间，教坊机构进行了一次重组，可谓安史乱后的一次机构整合。《乐府杂录》虽未言及具体年代，但结合《旧唐书》所言可以断定为同一史实的不同方面：元和十四年，将教坊合署于延政坊。而据崔氏《教坊记》：“西京：右教坊在光宅坊，左教坊在延政坊。右多善歌，左多工舞，盖相因成习。东京：两教坊俱在明义坊，而右在南，左在北也。”可知，西京左教坊本置于延政坊中，则两书于“右教坊光宅坊”的记述上有分歧：崔氏云左右教坊分置于延政坊和光宅坊之中，但《乐府杂录》：“上都在延政里”表明左右教坊均在延政坊。两种记载难以从版本上决断。观《乐府杂录》序言中所述撰写目的：“以幼少即好音律，故得生少宫商，亦似闻见数多，稍能记忆。尝见《教坊记》，亦未周详，以耳目所接，编成《乐府杂录》一卷。”[②]段安节是熟知《教坊记》的，而且有事文史传家，因此“上都在延政里”这样的“笔误”就显得有意而为之了：这透露出史料背后的历时问题。

段安节此书著于昭宗乾宁年间，而元和十四年教坊既然已合署于延政坊，则段说“上都在延政里”是没有问题的。问题在于，关于仗内教坊最终迁徙之坊，文献当中尚有分歧之处。《唐会要》卷三十四《杂录》载“元和十四年正月，诏徙仗内教坊于布政里。”[③]按说《唐会要》与《旧唐书》史源当同出一系，不应有

①左汉林：《唐仗内教坊及中唐教坊合署问题考辩》，《中国文学研究》，2015 年第 4 期。
②《乐府杂录》，第 19 页。
③《唐会要》，第 630 页。

出入，此条文献《唐会要校证》已出校，仍以“布政坊”为是。查《册府元龟》卷十四“都邑第二”记为：“元和十四年正月，诏徙仗内教坊于延政里。”[①]以“延政坊”为是，《长安志》依《旧唐书》《册府元龟》说法，三书均以“延政坊”为是，并且史书帝王本纪，最为可信，当无缪误。另外，《旧唐书》所载“正月庚辰朔”乃干支纪日中的正月初一，则《唐会要》“壬午”为初三，如所录无误，假设“庚辰朔”即徙仗内教坊，如据孙晓辉研究中所谓“宪宗元和十四年前，仗内教坊位于延政坊，同年徙仗内教坊于布政里，同年又复置仗内教坊于延政坊”[②]，则仗内教坊于元和十四年正月之前三日内连续迁徙两次，并且最后迁回原徙之里坊，未免太不合情理。由此可见《唐会要》之误，此条材料应为元和十四年，置仗内教坊即（内）教坊于延政坊一事。

（五）仗内教坊出现时间的特殊性

无论是“仗内”也好，“仗内音声”“仗内散乐”也罢，在唐代的文献中，其产生、乐用等都有文献线索可循，但“仗内教坊”作为一个专有名词出现在唐代，以现有资料来说，是以《苏日荣墓志》为最早，即代宗宝应年间。从机构沿革上来说，仗内教坊在唐代文献中呈现出某一种时代的特殊性，即它出现的时代相对集中，这是我们研究中必须注意的问题。正如康瑞军先生在《历代音乐机构与乐官制度研究现状述评》中所提出的思考：“只有充分注意到相关文史领域研究的状况，才能更好的把握音乐机构及其乐官制度的历史变迁真相（尤其是朝代内部的沿革状况），从而，在解读某一音乐机构或音乐职官的历史文化意义的时候，才会有准确的定位于判断。”[③]于此，我们对于仗内教坊的研究，应充分关注它在唐代的建立与沿革，从而建立起具体的历史时间定位来进一步判断。

---

① 《册府元龟》，第149页。
② 《两唐书乐志研究》，第278页。
③ 康瑞军：《历代音乐机构与乐官制度研究现状述评》，《中国音乐学》2007年第3期。

表 1：仗内教坊出现时间和所载文献

	内容	出处	时间
仗内教坊使	职官	墓志	代宗宝应年间
仗内及两教坊	机构	贞元教释录	代宗永泰年间
仗内教坊	机构	唐会要 旧唐书	宪宗元和年间
仗内教坊第一部供奉	职官	墓志	穆宗年间

从上表中可知：苏日荣担任仗内教坊使与《贞元新定教释目录》“仗内及两教坊”均出现于代宗朝，而《旧唐书》与《唐会要》所述元和迁徙仗内教坊事则与张渐担任仗内教坊第一部供奉官分别见于宪宗朝、穆宗朝，也可认为是同一时间段内的书写习惯。唐代的内廷音乐机构实际上是直属于皇帝管理的机构，教坊、梨园等均如此，皇帝对于机构中的大小事务以及职官设置有着决断权与直接任免的权利，也正因如此，这类机构的职官往往随帝王意志所转移，因此极有可能在一定程度上表现出朝代的差异性。如梨园于开元时期只有机构设置却未见职官的现象，天宝时期窦元礼担任梨园教坊使，而后代宗宝应年间记载梨园供奉官刘日进种种，这些看似没有规律可言的历史背后，实际上透露出的是帝王意志对这些机构形成的制约。在唐代，同一种职能、性质的机构往往名目繁冗，尤其是这种内廷机构，直接服务于皇帝，自然不必受制于政府机构。因之，仗内教坊与内教坊之纠葛，如果从这个角度来理解，或更通透：它们都是内廷音乐机构，有着相同的性质与职官设置体系，从职能上来看，散乐百戏的表演是它们共同的职能特点，极可能是同一机构在不同时期的不同称谓。

综上，关于唐代诸多教坊名号，我们可以大致总结出以下观点：

第一，唐玄宗开元二年所置俗乐教坊并非取代武德内教坊而来，而是另置教坊机构。武德内教坊在开元年间亦有活动，但已式微，并逐渐退出历史舞台。

第二，唐玄宗于长安宫中所置俗乐教坊，本为一个音乐机构，但就置所而言则有三处（蓬莱宫侧、光宅坊、延政坊），形成“三位一体”的局面。之所以以内外教坊称之，只是同一机构——教坊——于宫内外不同的称谓而已，并非不同的机构。

第三，仗内教坊即内教坊，是俗乐教坊在宫内置所之别称，其出现具有时代特征。据吕大防《长安城图》，仗内教坊的具体位置在大明宫东侧。这就是俗乐内教坊的位置。

第四，元和十四年合署仗内教坊合署，实际上是将蓬莱宫侧之内教坊与光宅坊之右教坊移置于延政坊之左教坊中，统为一所。至此，唐代教坊“三位一体”的局面结束。但文献中教坊的歧义却并没有完全统一。

第二节 唐代梨园新考

基于不同的用乐需求，包括不同时期的用乐实践，不同阶层的用乐限制，不同区域的用乐实际，唐代音乐机构的设置存在不同的系统，其中一些机构的职能存在重叠的问题，这是显见的现象。但更值得注意的是，这些系统之间是可以互动的，包括乐人的流动、乐部的合作、机构的轮替。白居易《立部伎》诗旨小序：“退入雅乐部，则雅乐可知矣。”诗云：“立部贱，坐部贵，坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。立部又退何所任，始就乐悬操雅音。”表现的正是这种情况。学者们已经注意到了唐代教坊与其他音乐机构之间的流动现象，这是我们此节之所以要论述教坊之外其他唐代音乐机构的原因。

一、禁苑梨园与法曲梨园

（一）两个梨园的位置辨析

陈寅恪在《元白诗笺证稿》也指出：“唐长安有二梨园，一在光化门北，一在蓬莱宫侧。其光化门北者，远在宫城以外。其蓬莱宫侧者，乃教坊之所在。”[①]

①陈寅恪：《元白诗笺证稿》，三联书店，2001年，第175页。

其光化门北之梨园，本为帝王与群臣宴会、赋诗的场所，相关的记载文献颇多。如唐高宗时期，群臣集宴于此，沈佺期、乔知之《梨园亭子侍宴》、武平一《幸梨园亭观打球应制》等诗即是。又据《新唐书》卷二百二《文艺中》：

> （中宗景龙二年）凡天子飨会游豫，唯宰相及学士得从。春幸梨园，并渭水祓除，则赐细柳圈辟疠；夏宴蒲萄园，赐朱樱；秋登慈恩浮图，献菊花酒称寿；冬幸新丰，历白鹿观，上骊山，赐浴汤池，给香粉兰泽，从行给翔麟马，品官黄衣各一。帝有所感即赋诗，学士皆属和。当时人所歆慕，然皆狎猥佻佞，忘君臣礼法，惟以文华取幸。若韦元旦、刘允济、沈佺期、宋之问、阎朝隐等无它称，附篇左方。[1]

梨园游豫，也伴随乐舞。上文中所谓渭水祓除，便有相应的《祓禊曲》。据《云溪友议》卷中“云中命”条，述李龟年奔迫江潭，于采访使筵上，唱“红豆生南国”等诗罢，“望行幸而惨然，忽闷绝，仆地。以左耳微暖，妻子未忍殡殓，经四日，乃苏。曰：‘我遇二妃，令教侍女兰苕唱《祓禊》毕，放还。’”[2]任半塘先生在《唐声诗》中辩说：“教曲之事虽诞，若盛唐时梨园或教坊曾有此曲甚著，为时人所慕，则于此均可见，并不诞。”[3]此曲与《回波乐》及《上巳曲》均同一起源，唐长安有乐游原，是著名祓禊之地，本曲之声必多发于此，为祓禊活动中产生的乐曲。因此在这种宴会赋诗的带动之下，梨园便逐渐具有乐舞表演功能，[4]并形成了以“梨园——梨园亭”为中心的宫廷娱乐场所，并一直传承下来，如《旧唐书》卷十七下《文宗本纪》：“（大和四年八月）戊辰，幸梨园亭、会昌殿奏新乐。”[5]

以往学者因光化门北的梨园在太极宫禁苑中，称其为禁苑梨园，以区别唐玄宗时因专攻法曲所置的法曲梨园，笔者在讨论两者区别时亦沿用此说法。[6]禁苑梨园与唐代的其他果木园一样，都或多或少的因其宴享、宫廷娱乐等活动而具有

---

[1]《新唐书》，第 5748 页。
[2]范摅撰、阳羡生点校：《云溪友议》，《唐代笔记小说大观》本，上海古籍出版社，2000 年，第 1280-1291 页。
[3]任半塘著：《唐声诗》下编，上海古籍出版社，2006 年，第 22 页。
[4]柏红秀：《唐代宫廷音乐文艺研究》，南京大学出版社，2010 年，第 28-31 页。
[5]《旧唐书》，第 538 页。
[6]本章节所论内廷音乐机构之梨园，乃专指玄宗开元二年所置法曲梨园，后文均谓之梨园，不再赘称。任半塘先生之研究中以“宫内梨园”称之，但笔者考虑到太常梨园别教院及梨园新院之均在皇城之内，未免混淆，用其乐艺职能“法曲”代之。

一定的音乐功能，但它并没有形成一个独立的音乐机构，而是将这种职能依附于太常寺，文献中可见太常寺西北有梨园新院（见《乐府杂录》），与教习法曲乐章的太常梨园别教院，正说明了禁苑梨园与太常寺之密切关系。从这一点上来说，它与玄宗时所设专掌法曲之法曲梨园有着本质的区别。

法曲梨园成立的时间，一般认为是开元二年正月[①]，与教坊同时。但这其中尚有一些问题。据《旧唐书》卷二十八《音乐志一》："玄宗又于听政之暇，教太常乐工子弟三百人为丝竹之戏，音响齐发，有一声误，玄宗必觉而正之。号为皇帝弟子，又云梨园弟子，以置院近于禁苑之梨园。"[②]这里并没有具体说明时间。《新唐书》也是如此。而《唐会要》卷三十四"论乐"条载："开元二年，上以天下无事，听政之暇，于梨园自教法曲，必尽其妙，谓之皇帝梨园弟子。"[③]是坐实为开元二年。《资治通鉴》卷二百一十一开元二年正月亦云：

> 旧制，雅俗之乐，皆隶太常。上精晓音律，以太常礼乐之司，不应典倡优杂伎；乃更置左右教坊以教俗乐，命右骁卫将军范及为之使。又选乐工数百人，自教法曲于梨园，谓之"皇帝梨园弟子"。又教宫中使习之。又选伎女，置宜春院，给赐其家。礼部侍郎张廷珪、酸枣尉袁楚客皆上疏，以为"上春秋鼎，宜崇经术，迩端士，尚朴素；深以悦郑声、好游猎为戒。"上虽不能用，咸嘉赏之。[④]

《资治通鉴》将法曲梨园事紧随俗乐教坊成立之后叙述，可见两者为同一时期的音乐机构不误，与《唐会要》所载相同，据此可确定唐代法曲梨园成立时间为开元二年。然而，上面这些文献对于法曲梨园具体位置不详，只有《旧唐书》说"置院近于禁苑之梨园"，也是模棱两可。

另外，又出现一个和梨园有关的宜春北院。唐人胡璩《谭宾录》卷七云："天宝中，玄宗命宫女教百人为梨园弟子，皆居宜春北院。"[⑤]《太平御览》卷第五百七十四引《明皇杂录》曰："开元二年，上于梨园自教法曲，必尽其妙，谓之皇

---

①李上交：《近事会元》卷四"梨园弟子"条："唐明皇开元二十年，以听政之暇，诏太常乐工弟子三百人，为丝竹之戏，音响齐发，有一声误，上必觉为正之，号皇帝弟子。"这里"开元二十年"，当为开元二年之讹。

②《旧唐书》，第1051页。

③《唐会要》，第629页。

④《资治通鉴》，第6694-6695页。

⑤《太平广记》卷二百四"梨园乐"引自《谭宾录》，第1544页。

帝梨园弟子。”[1]卷五百八十三又引《明皇杂录》曰：“天宝中，上命宫女子数百人为梨园弟子，皆居宜春北院。”[2]据此，宜春北院与法曲梨园不在同一时间、空间中。

总而言之，关于两个梨园的关系，古今学者都有疑惑。程大昌《雍录》卷九辨此尤详：

> 梨园在光化门北，光化门者，禁苑南面西头第一门。在芳林、景曜门之西也。中宗令学士自芳林门入，集于梨园。分朋拔河，则梨园在太极宫西禁苑之内矣。开元二年，置教坊于蓬莱宫，上自教法曲，谓之梨园弟子。至天宝中，即东宫置宜春北苑，命宫女数百人为梨园弟子。即是梨园者，按乐之地，而预教者名为弟子耳。凡蓬莱宫、宜春院，皆不在梨园之内也。（见《唐历》、《唐志》。）上素晓音律，时有李龟年、贺怀智皆能以伎闻。安禄山献白玉箫管数百事，皆陈于梨园。自是音响绝不类人间。此之玉箫所陈者，乃始正在梨园也。《长安志》又曰，文宗幸北军，因幸梨园，又令太常卿王涯取开元雅乐，选乐童按之，名曰云韶乐，乐成，献诸梨园亭。帝按之会昌殿，此之会昌殿也者，即在梨园中矣。[3]

程大昌绕来绕去，也没有说清楚法曲梨园的位置，只是以禁苑梨园的位置为坐标，对其他梨园空间作了一个推断。值得注意的是，程大昌对梨园弟子的表述与其他文献稍异。其“置教坊于蓬莱宫”，《旧唐书》作“置院近于禁苑之梨园”。且其后所引《长安志》“文宗幸北军”事，与《旧唐书》所载亦有出入。据《旧唐书》卷一百六十九《王涯传》载：“太和三年正月，入为太常卿。文宗以乐府之音，郑卫太甚，欲闻古乐，命涯询于旧工，取开元时雅乐，选乐童按之，名曰《云韶乐》。乐曲成，涯与太常丞李廓、少府监庾承宪押乐工献于梨园亭，帝按之于会昌殿。上悦，赐涯等锦彩。”[4]又据《旧唐书》卷十七下《文宗本纪》：“（大和九年）上幸左军龙首殿，因幸梨园、含元殿大合乐。”[5]可见，王涯献乐梨园亭、会昌殿合乐乃文宗大和三年事，而文宗幸梨园、含元殿大合乐乃大和九年事，《长

[1]郑处诲撰，田廷柱点校：《明皇杂录》，中华书局，1994年，第63页。
[2]此条《太平广记》《类编长安志》引皆出《谭宾录》。葛立方《韵语阳秋》卷十五引出《明皇杂录》。见《明皇杂录·逸文》，第51页。
[3]程大昌撰、黄永年点校：《雍录》，中华书局，2002年，第197-198页。
[4]《旧唐书》，第4404页。
[5]《旧唐书》，第560页。

安志》将史实倒置，不知为何。但由大和九年事来看，大明宫内当有梨园置所，位置大约在大明宫东内苑当中的龙首殿与到含元殿之间的路线上，所谓“因幸梨园”，意当不至于绕行远路。唐代的政治中心自肃宗以后固定在大明宫，唐帝以左为贵，“左军龙首殿”即大明宫东侧北衙禁军所在。然而，这就与《旧唐书》所谓“以置院近于禁苑之梨园”自相矛盾了，因为大明宫东内苑与西内太极宫禁苑之梨园并不靠近。又前引《旧唐书》卷十七下《文宗本纪》：“（大和四年八月）戊辰，幸梨园亭，会昌殿奏新乐。”①与大和三年王涯献乐梨园亭、合乐会昌殿事相仿，而与上述文宗本纪中“幸梨园、含元殿大合乐”者形成对比，帝王本纪于同卷之中，应不为疏误所致，当为史实。

又《太平广记》卷一百五十六“崔洁”条引《逸史》中有一则这样的故事：

> 太府卿崔公名洁在长安，与进士陈彤同往衔西寻亲故。陈君有他见知，崔公不信。将出，陈君曰：“当与足下于裴令公亭飧鲙。”崔公不信之，笑不应。过天门街，偶逢卖鱼甚鲜。崔公都忘陈君之言，曰：“此去亦是闲人事，何如吃鲙。”遂令从者取钱买鱼，得十斤。曰：“何处去得？”左右曰：“裴令公亭子甚近。”乃先遣人计会，及升亭下马，方悟陈君之说，崔公大惊曰：“何处得人斫鲙？”陈君曰：“但假刀砧之类。当有第一部乐人来。”俄顷，紫衣三四人，至亭子游看。一人见鱼曰：“极是珍鲜，二君莫欲作鲙否？某善此艺，与郎君设手。”诘之，乃梨园第一部乐徒也。余者悉去，此人遂解衣操刀，极能敏妙。鲙将办，陈君曰：“此鲙与崔兄飧，紫衣不得鲙也。”既毕，忽有使人呼曰：“驾幸龙首池，唤第一部音声。”切者携衫带，望门而走，亦不暇言别。崔公甚叹异之。两人既飧，陈君又曰：“少顷，有东南三千里外九品官来此，得半碗清羹吃。”语未讫，延陵县尉李耿至，将赴任，与崔公中外亲旧，探知在裴令公亭子，故来告辞。方吃食羹次，崔公曰：“有脍否？”左右报已尽，只有清羹少许。公大笑曰：“令取来，与少府啜。”乃吃清羹半碗而去。延陵尉乃九品官也。食物之微，冥路已定，况大者乎？②

使人说道“驾幸龙首池，唤第一部音声。”可见皇上已驾幸龙首池，而要听第一

①《旧唐书》，第538页。
②李昉等编：《太平广记》，中华书局，1961年，第1125页。

部音声，而这第一部音声非教坊者，乃梨园第一部乐徒也。龙首池之位置与前述文宗“幸左军龙首殿”乃同为一处，据《唐两京城坊考》卷一：“东内苑在东内之东南隅，南北二里，东西尽一坊之地。南即延政门，北即左银台门，东即太和门。苑之近北有左右云龙门，中有龙首殿、龙首池。”[①]可见，尽管《旧唐书》与《通典》《唐会要》在此条史实上有所差异，但此问题却在笔记小说中得到回应。紫衣人唤梨园第一部乐徒事大约发生于宪宗元和年间，比之文宗事较早，可见《旧唐书》所记不误，亦可见法曲梨园乃置于大明宫东内苑之中。

（二）法曲梨园与教坊的位置关系

上面我们从传世文献的一些端倪中推测法曲梨园位置可能在大明宫东侧，如果我们引入教坊的位置，对此会有更清晰的判断。前面我们已经提到，依据吕大防《长安城图》，蓬莱宫东侧有一个仗内教坊，而仗内教坊即开元内教坊。唐代梨园和教坊之间的音乐交流如此密切，二者的职官体系在天宝年间也存在交融（详第二章），那么是否有可能梨园位置与教坊相近呢？

开元内教坊又不单纯是教习音声的场所，其中很多音声人多与南衙诸卫、北衙禁军有关联，如崔氏“开元中，余为左金吾仓曹，武官十二三是坊中人。”所言，多为玄宗藩邸旧人。据此，开元内教坊的设置地点也应当考虑到其“散乐部伍”的机构性质，当与禁卫军系统在地缘设置上形成呼应。唐代的北衙禁军分左右两路，分别位于大明宫左右银台门附近，而唐朝皇帝又以左军为贵，因此位于左银台门的北衙左军最为帝王所看重。在唐代朝会仪仗中，多由左、右金吾卫担任其职，据《唐六典》卷二十五载“诸卫府”：“左右金吾卫大将军。将军之职，掌宫中及京城昼夜巡警之法，以执御府非违，凡翊府及同轨等五十府皆属焉。凡车驾出入，则率其属以清游队建白泽旗、朱雀旗以先驱，又以玄武队建玄武旗以后殿，余依卤簿之法以从。”[②]而左右金吾仗院恰在大明宫含元殿的左右，据尚民杰《关于大明宫的几个问题》中关于左右金吾仗院的大致位置，“《唐大明宫图（文

---

① 《增订唐两京城坊考》，第35页。
② 《唐六典》，第638页。

献)》将其标注在昭训门之东和光范门之西，我们认为，它们的大致位置似当在昭训门西和光范门东。”[①]可说是大明宫南面的要塞，与左右教坊兼顾内外。在这样敏感的范围中设置家奴化的机构，可以说是帝王强化其中央集权的布局之一。开元十六年唐玄宗移仗兴庆宫理政，据《资治通鉴》卷二百一十一《玄宗纪》：“（开元二年）宋王成器等请献兴庆坊宅为离宫，甲寅制许之，始作兴庆宫，成器等宅，环于宫侧。”[②]与《雍录》卷四云：“十六年始移仗于兴庆宫听政。……二十年筑夹城通芙蓉园。”[③]可知，移仗西内兴庆宫之事，乃玄宗于开元初年便有所规划，如内教坊、左右教坊这样的内廷机构布局自然也会在他的考虑之内。这样一来，大明宫的东、南两面自然便成为其重点部署的对象，而最受倚仗的北衙左军自然要加强监视和控制以巩固中央集权。据此，我们再看唐玄宗“又复置内教坊于蓬莱宫侧”的举动，几乎可以确定此“蓬莱宫侧”正是大明宫侧东内苑中。任半塘先生在《教坊记笺订》中，据《新唐书》卷二十三《礼乐志》所记“居新声、散乐”种种认为开元内教坊的位置当为大明宫西侧，是因其与东宫之宜春院接近故而判定其位置。[④]笔者认为此说值得商榷：

第一，玄宗听政只在大明宫与兴庆宫两处，从未涉西内太极宫，若将内教坊置于大明宫西侧，则政治意义不显著。

第二，史料中确实记载了梨园还有其他乐人居于宜春院、宜春北院的情况。但乐人的活动区、住宿区与音乐机构的所在，并不存在等同的关系。前面引用《谭宾录》之说，梨园弟子“皆居宜春北苑”，可以证明这里是他们的住宿区。正如内教坊与左右教坊“三位一体”之格局。

第三，从成立时间上来说，俗乐内教坊于开元二年便置于蓬莱宫侧，其音乐职能的扩大在一定程度上对其他机构造成很大的影响。因此，作为唐代最重要的内廷音乐机构，内教坊在地缘上对其他音乐机构有着极大的聚力作用，这与后文论述法曲梨园的逐步东移是一脉相承的。

梨园与教坊区位之关系，存在历时演变的问题。前文已述，开元二年至元和

---

①尚民杰《关于大明宫的几个问题》，本文原载《论唐代城市建设》，陕西人民出版社，2005年。后收入中国社会科学院考古研究所、西安市大明宫遗址区改造保护领导小组编《唐大明宫遗址考古发现与研究 》，文物出版社，2007年，第230-236页。

②《资治通鉴》，第6703页。

③《雍录》，第79页。

④《教坊记笺订》，第193页。

十四年以前，左右教坊分别位于光宅坊与延政坊中，但于元和十四年后合署，均署延政一坊之中。梨园与内教坊位于大明宫东内苑中，与左右教坊之关系是极为密切的，而这种密切之程度在元和年间教坊合署之后更为明确的彰显出来。于此，我们必须对于左右教坊所在之光宅坊、延政坊的区位因素作一番梳理。

光宅坊的区位很特殊，自高宗移政于大明宫之始，开丹凤门街，光宅坊与翊善坊各以半坊而居，为丹凤门横街南之坊，政治地位自不待言，其中诸坊又以光宅坊区位功能最为显著。据《唐两京城坊考》载，待漏院及车坊均置于光宅坊之中，为朝臣朝谒的必经之坊，其地理位置之重要可见一斑。光宅坊的这种区位政治性，在政治动荡时期，表现得尤为显著。以文宗时期的甘露政变为例，宦官仇士良于“大和元年，凤翔献郑注首，诏悬于光宅坊西北角，三日而去”。[①]古人斩首，一般选择人多势众的集市进行，以儆效尤，扩大影响。而仇士良却偏偏选择了远离东、西两市的光宅坊，由其“杀鸡儆猴”的政治意图可见该坊政治区位的特殊性。光宅坊政治区位特殊且敏感，但这种所谓的“政治性”是区别于延政坊的。具体而言，是政治性的对象有所区别。光宅坊所在的大明宫西面，主要活动的群体是朝臣，无论是朝谒还是进入皇城的各个办公机构，都与朝臣的活动密切相关。而内教坊、梨园等一系列的内廷音乐机构，成立伊始就受到朝臣们“声色亡国”论之诟病，因此并不适宜在此设置乐舞机构（或者说乐人活动机构）。这种区位自身特殊性对于其内部所构成的排斥性，实际上是一直存在的，只是在政治开明时期显得不那么明显罢了。一旦政治有所变动，这种排斥性便立刻显示出自身的力量。教坊系统机构的变动，正是在这种力量的作用下产物，并随着时间的推移，使得条件更为合适的延政坊之声乐区位功能不断强化，最终成为教坊系统之机构“只署一所”之坊。而大明宫的东内苑，不仅是内廷音乐机构乐人聚居所在，同时也是北衙禁军之所在。延政坊的区位恰与东内苑“里应外合”，掌控着大明宫的东面的有利位置，同时也为乐工们的技艺交流提供了更为便利的空间支持。因之，研究延政坊区位之特殊性，对比光宅坊在区位择选中的限制因素，对于我们理解元和时教坊合署于延政坊一事具有重大意义：以地域空间的角度理解这一问题或更为合理、更为通达。所谓空间的角度，即以唐代各个音乐机构所

[①]《长安志》，第 274 页。

处之里坊的空间、区位意义来探讨各音乐机构之性质、联系，在没有明确文献资料确证的情况下，这样的研究方法以地域空间的稳定性作为研究当中的定量，去探讨各个机构设置的合理性，并不纠缠于教坊系统中的各个音乐机构的“末节”研究，化整为零，以一种“理解的同情”去看待唐代各个音乐机构之联系，或能打开教坊研究之新局面。

因之，梨园与左右教坊之区位关系的变动，在其机构的政治意义上是一致的，意在加强大明宫东面的政治力量，同时也为梨园、教坊乐工之交流提供便利。开元时期，左右教坊分别位于延政坊与光宅坊，然而由于光宅坊自身的特殊政治性，使其娱乐性受到抑制，并最终选择了更为适合的、政治性不那么强的延政坊作为教坊系统机构之处所。据此，延政坊之于教坊机构的形象在文献中越来越显著，区位功能也越来越强，光宅坊之于教坊形象则不断模糊，功能也相对弱化。这种变化，实际上是从区位选择之始就已经发生，乃历史淘洗的结果。从这一点上来说，光宅坊如崇仁坊一样，都是由于政治性强而造“冷落”，从而成就了邻坊之乐舞繁荣。

与梨园位置的歧义相关的是，两个梨园之间、梨园与教坊之间在职能关系上的混淆。任半塘先生提说：“光化门北确有梨园，是实；蓬莱宫侧所有，乃乐工之机构，但用其名，是虚。”[①]此之“虚名”任氏以“乐工之机构”解之，实以宫廷乐人活动的角度来看待这个问题。迟乃鹏《唐“梨园”考辩》一文中，根据杜甫诗中“高头宜春、梨园二教坊”之说，认为唐玄宗时的梨园即蓬莱宫侧的左右教坊。[②]修林海针对法曲梨园之建制问题提出：“梨园之于教坊，尤若宜春院之于教坊，所以说它的设立是‘置院’，其成员多是‘太常乐工子弟’。”[③]这种以“置院”为而非机构为中心的认识，实际上是任半塘先生以乐工为研究中心视角的一种转换。持此说者还有陈四海、马欢：“玄宗于禁苑梨园教习法曲，是在禁苑举行音乐活动的惯例，‘梨园弟子’称号的出现也是因‘梨园’有过音乐活动而生。”又采徐松《唐两京城坊考》说“至明皇置梨园弟子，乃在蓬莱宫侧，非此梨园”，将梨园教习之地于梨园弟子置所之地区分开来。而对于两梨园之联系，认为其名

①任半塘著：《唐戏弄》“梨园考”，上海古籍出版社，2006 年，第 1121 页。
②迟乃鹏：《唐“梨园”考辩》，《四川师范大学学报》（哲学社会科学版）1997 年第 4 期。
③修林海：《隋唐宫廷音乐机构中的音乐教育活动》，《音乐艺术》1997 年第 1 期，第 44 页。

目上存在乐艺之相通者“禁苑梨园并非教习法曲之唯一场所，蓬莱宫侧的梨园名称自然从禁苑梨园处得来，并因同教法曲而借用。”[①]王立则直接将法曲梨园和禁苑梨园等同，她在《唐代教坊考述》中提出：“玄宗朝抽调坐部伎乐工而成立之‘梨园’，被安置在禁苑梨园，其乐工被称为梨园弟子，直接归玄宗调遣，服务于御前。其后所增加的‘小部音声’、‘宜春北苑’仍隶属于禁苑梨园，而未另有‘宫内梨园’体系。”[②]

比较而言，禁苑梨园与法曲梨园分职说是较为合理的。杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》中提到，唐玄宗所置梨园属于内廷音乐机构，专攻法曲，亦兼习歌舞。柏红秀《唐代宫廷文艺研究》、左汉林《唐代乐府制度研究》也分别指出，禁苑梨园本为唐代四大果木园，并存在相关的音乐活动，但归属于太常寺；而玄宗所置之梨园，则为教习法曲、歌舞之音乐机构。

笔者认为，文献中对于两个梨园与教坊位置和职能的混淆，可能是梨园机构演变过程的结果。唐玄宗开元之初置梨园，当如《旧唐书》所说置于禁苑梨园之附近，梨园弟子亦因此得名。但到开元后期、天宝时期，梨园自身的发展和与其他内廷音乐机构在乐艺上的不断融合，其建制发生很大变化。唐人的文献中明确提到是在天宝中，唐明皇命宫女数百人为梨园弟子，居宜春北院。换言之，梨园弟子的发展已经超出了早前那种没有“固定”居所（或者有，我们不清楚位置，但已经无法容纳）的情况，宜春北院作为梨园弟子的集中之所由此应运而生。值得注意的背景情况还有大明宫东南面政治地位的不断增强。唐玄宗曾于开元十六年后于兴庆宫听政，兴庆宫位于隆庆坊，在大明宫东南面。因之，开元后期、天宝年间，梨园弟子的活动向大明宫东内苑的集中；相应的，天宝中法曲梨园机构可能也向东迁徙，与俗乐内教坊（即仗内教坊）形成一种集中效果。此时，禁苑之梨园仍旧存在，并依然具有宴会、献乐之地的音乐功能，但在文献中却形成了以“梨园亭”取代“禁苑梨园”的书写方式，或为史家出于不同时期、不同置地梨园的考虑。综上，我们可作如下结论：

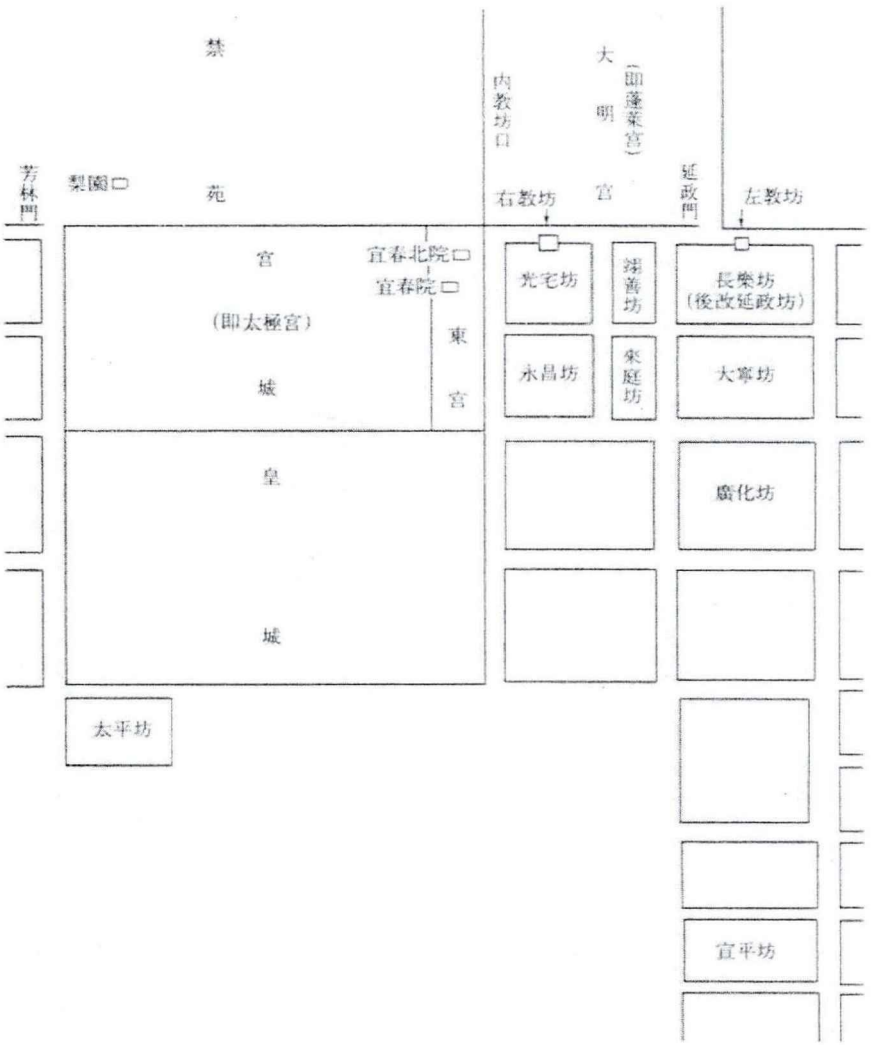
开元二年，唐玄宗设置俗乐教坊及梨园两个内廷音乐机构，教坊始建于蓬莱

---

①陈四海、马欢：《“梨园”考》，《宁夏大学学报》（人文社会科学版）2005年6期。
②《唐代教坊考》，第186页。

宫东侧，而法曲梨园在禁苑梨园的周围。随着内廷音乐交流的需要，和政局变化等原因，内廷音乐机构的活动逐渐集中于大明宫东内苑。梨园可能也是在天宝中向大明宫东面移动，形成与内教坊（即仗内教坊）等机构的集中局面。元和十四年，教坊合署于延政坊，也是这种集中倾向发展的结果。梨园与教坊作为内廷音乐的典范，他们之间空间、职官、乐艺等方面，都存在相互关联，是各自的参照系。

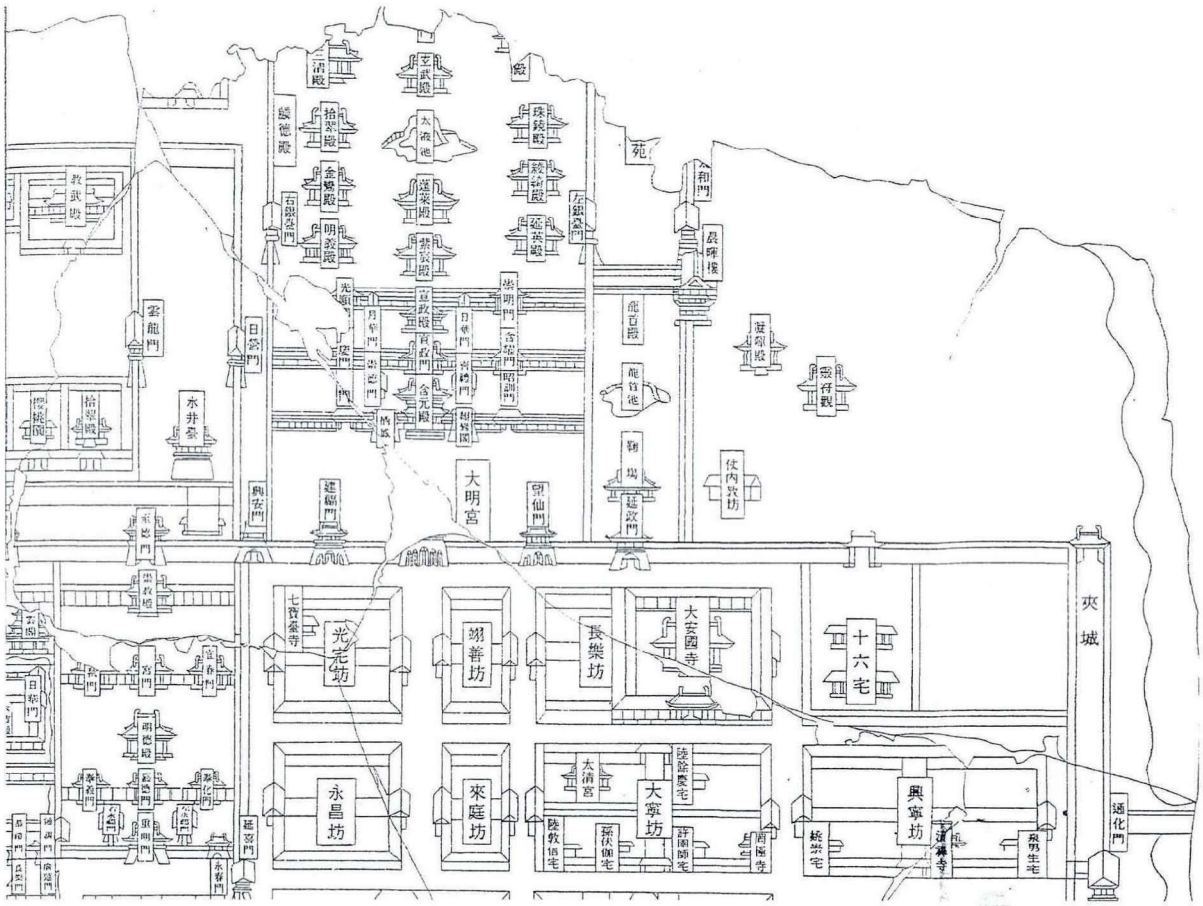
图 1：任半塘《西京教坊位置图》



西京教坊位置圖

（资料来源：《教坊记笺订》，第 193 页。）

图 2：吕大防《长安城图》仗内教坊所在位置



（资料来源：平冈武夫《长安与洛阳》，陕西人民出版社，1957 年。）

二、洛阳梨园考

关于洛阳的梨园，岸边成雄先生与左汉林都曾据《新唐书》卷二十二《礼乐志》中“代宗繇广平王复二京梨园供奉官”句读异同，对洛阳有无梨园进行过争论。事实上，问题的复杂之处，还在于《乐府杂录》中一段歧义的话：

乐具库在望仙门内之东壁。俗乐，古都属梨园新院，院在太常寺内之西北也，开元中始别署左右教坊，上都在延政里，东都在明义里，以内官掌之。

①

据《唐两京城坊考》载望仙门为西京长安大明宫门“（大明宫）南面五门：正南丹凤门，其东望仙门，次东延政门，丹凤门西建福门，门外有百官待漏院，次西兴安门。”②与洛阳无涉。任半塘先生在《唐戏弄》中有《梨园考》，认为梨园新院在洛阳：“段录既曰‘古都’，又曰‘东都’，应是一义。”并指出陈旸《乐书》中擅将此文改为“俗乐部属乐（梨）园新院”为“陈书不辨地点东西，不辨开天前后，浑谓唐俗乐部属梨园新院，是其失也。”洛阳的梨园新院在洛阳太常寺之西北，“应仍对西京禁苑之梨园而言。”③《乐府杂录》这一段话本来存在问题，亓莉娟《乐府杂录校注》说：“钱氏校勘时谓其‘不相比附’，将此节文字从《熊罴部》删减而别附于书后。”④笔者认同此段文字存在传抄中的篡乱情况，但认为陈旸将“古都”改为“部”，却有值得商榷之处。我们可以《乐府杂录》“拍板”条内容相互观照：

> 古乐工都计五千余人，内一千五百人俗乐，系梨园新院于此，旋抽入教坊。计司每月请料，于乐寺给散。太乐署在寺院之东，令一，丞一。鼓吹署在寺门之西，令一，丞一。⑤

岸边成雄先生与迟乃鹏先生于“古乐工”均以玄宗开元旧事理解，乃为古事。则“古都属乐（梨）园新院”中之“古”亦可依此判断。如此，则争议点在“都”字。任半塘先生的判断，实际上是将“都”字以“都邑、都城”解，因此才将“古乐工都计五千余人”一句改为“古都乐工计五千余人”。但在唐代，“都”字亦有如现代汉语“全”之义，如李白《留别龚处士》“都无人世喧”。据此，则《乐府杂录》两段文字便可通解，意为：俗乐原都属梨园新院，而开元中“始别署左右教坊”，可见段氏所陈实乃前后因循，颇有条理。

尽管梨园新院不在洛阳，但洛阳确实有梨园的痕迹。我们在文献中能见到很多梨园弟子在洛阳的活动如《明皇杂录·补遗》：

> 天宝末，群贼陷两京，大掠文武朝臣及黄门宫嫔、乐工、骑士，每获数

---

①《乐府杂录》，第44页。
②《增订唐两京城坊考》，第18页。
③《唐戏弄》下编，第1132页。
④亓莉娟：《乐府杂录校注》，上海古籍出版社，2015年，第27页。
⑤《乐府杂录》，第44页。

百人，以兵仗严卫，送于洛阳。至有逃于山谷者，而卒能罗捕追胁，授以冠带。禄山尤致意乐工，求访颇切，于旬日获梨园弟子数百人。群贼因相与大会于凝碧池，宴伪官数十人，大陈御库珍宝，罗列于前后。乐既作，梨园旧人不觉歔欷，相对泣下，群逆皆露刃持满以胁之，而悲不能已。有乐工雷海清者，投乐器于地，西向恸哭。逆党乃缚海清于戏马殿，支解以示众，闻之者莫不伤痛。[①]

据《唐两京城坊考》："凝碧池，在东京明义坊。"明义坊为东京教坊之所在，可见梨园弟子仍以洛阳教坊（东京明义坊凝碧池）为活动地点，与西京长安之法曲梨园相似，但在文献中仍未见其具体置所描述。尽管如此，梨园弟子活跃于洛阳是可以肯定的，如《明皇杂录》载："开元中，乐工李龟年能歌，特承孤遇，于东都通远坊大起第宅，奢侈逾于公侯，中堂制度，甲于都下。"[②]李龟年为开元时期著名的梨园弟子，于洛阳大起宅邸常居，可见其在洛阳活动之频繁。又新出《唐故左金吾卫大将军上柱国曹府君（乾琳）墓志铭并序》，载其得"万乘亲教殊绝之艺"，毛阳光先生认为其人为梨园弟子。曹乾琳妻墓志亦出土，其家居于洛阳陶化坊[③]。可见梨园弟子在洛阳不仅有一定的数量，并且十分活跃。

王立认为洛阳梨园乃随驾的音乐机构，并非如长安梨园一样为独立机构。[④]事实上，唐代的随驾音乐机构是比较普遍的现象，骊山教坊、梨园，眉县教坊，都是唐代随驾音乐机构，后文我们还有专章论述。"随驾"音乐机构的建置，有其特殊之处。例如华清宫梨园，据《唐华清宫梨园、小汤遗址发掘简报》："梨园结构特殊，坐东面西，方位东偏南 10°，以南、北墙为主体框架，由主室、东庭院、东庭院北回廊、西庭院、南庑、北庑和主室外北回廊组成。"[⑤]可见华清宫梨园置所建构完整，主室面积可达 580.56 平方米，约可容纳乐工 50 人左右，与《新唐书》卷二十二《礼乐志》所云："小部音声，三十余人"数量相当。作为帝王行宫的内廷乐队，华清宫梨园弟子当有一部分是常驻乐人，他们是专职的音乐人员，自然需进行必要的宫廷乐舞教习和一些日常的器乐维护等。这种常驻的专业

① 《明皇杂录》，第 41 页。
② 《明皇杂录》，第 27 页。
③ 毛阳光：《洛阳出土唐代梨园弟子曹乾琳墓志及相关问题探析》，《魏晋南北朝隋唐史资料》（第三十三辑），上海古籍出版社，2016 年。
④ 《唐代教坊考》，第 142-143 页。
⑤ 唐华清宫考古队：《唐华清宫梨园、小汤遗址发掘简报》，《文物》1999 年第 3 期，第 27 页。

乐工在一定程度上确保了华清宫梨园宫廷乐舞表演的质量，同时也对骊山当地的音乐发展起到了十分积极的作用，促进了地方上音乐人才的培养。可见，这种随驾的形式并不是单向的，地方乐人也可能随驾入宫，成为内廷乐人，如据《明皇杂录·补遗》载："新丰市有女伶曰谢阿蛮，善舞《凌波曲》，常出入宫中，杨贵妃遇之甚厚，亦游于国忠及诸姨宅。上至华清宫，复令召焉。"[①]骊山本属新丰县，可见这种由"帝王随驾"与"地方培养"互通的乐工培养模式的重要性，无论是骊山随驾教坊抑或梨园都得利于这种"随驾"性质而培养出优秀的乐工。据此可知，所谓随驾音乐机构，实际上是部分常置乐工与长期伴驾乐工两相结合的产物，不能只看到随驾的一面否认常置的一面，而认为骊山华清宫梨园只是临时组建之机构。骊山梨园与洛阳梨园一样，均有固定乐工的在其中活动，并对当地的音乐、乐工的培养产生了有益的影响。

三、梨园的内部建制及所掌音乐

（一）梨园的内部组织

玄宗于开元二年设置梨园，专掌法曲。这种情形与教坊一样，将某一种或者某一类艺术形式从太常寺中抽离出来，建立一个独立的音乐机构。在一定程度上，促进了法曲与俳优杂技的发展。但与教坊一样，梨园也存在多个相关联的"歧义"名称。相比之下，我们对于梨园的内部组织了解得更少。史料所及，至少有三个：法曲梨园、太常梨园别教院、梨园新院。

梨园新院的情况比较特殊，前文已有辨析。就前两者而言，法曲梨园的主要职能是培训、教习"精英"乐工，因此梨园弟子的地位高于一般教坊乐人；而太常梨园别教院同样是教习法曲的机构，但与法曲梨园稍异的是，其主要教习的是供奉新曲。《旧唐书》卷二十八《音乐一》明确说："太常又有别教院，教供奉新

[①]《明皇杂录》，第46页。

曲。太常每凌晨，鼓笛乱发于太乐署。别教院廪食常千人，宫中居宜春院。”[1]又《唐会要》卷三十三“诸乐”条：“太常梨园别教院，教法曲乐章等……十二章。”[2]任半塘先生将宜春院与宜春北院分为两个组织来理解，在其《梨园考》中说道：“宜春院与宜春北院之梨园，乃并立之二组织，不应混而为一。”于二组织又进一步说道：“总之，宫内梨园在‘皇帝梨园弟子’之同一名义下，分男女两组：男子组于梨园，不过取其空名而已，并未实有一园以处。女子组直以所居之宜春北院为梨花园，名实兼至。”[3]其关于男子组的说法，我们无法再推进。从教习曲名来看，法曲梨园与太常梨园别教院之间有关系，二者之间的界限以及互通情况如何，仍然是有待研究的问题。

法曲梨园的内部组织也有一些线索值得研究。据文献记载，梨园中一个法部小部音声，据《明皇杂录·逸文》：

> 六月一日，上幸华清宫，是贵妃生日，上命小部音乐。小部者，梨园法部所置，凡三十人，皆十五岁以下。於长生殿奏新曲，未名，会南海进荔枝，因名《荔枝香》。[4]

又《甘泽谣》载许云封事：

> 许云封，乐工之笛者。……即李蕃外生许云封也。后遂名之。某才始十年，身便孤立。因乘义马，西入长安。外祖悯以远来，令齿诸舅学业。谓某性知音律，教以横笛。每一曲成，必抚背赏叹。值梨园法部置小部音声，凡三十余人，皆十五以下。天宝十四载六月日，时骊山驻跸，是贵妃诞辰。上命小部音声，乐长生殿。仍奏新曲，未有名。会南海进荔枝，因以曲名《荔枝香》。左右欢呼，声动山谷。[5]

关于部乐的问题，以及太常、教坊、梨园“四部乐”，在后面第四章中我们将作专门考察。“梨园法部”的说法，是否是对应梨园内部其他乐部，我们现在尚不能断言。但“小部音声”显然是比较特别的存在。所谓“小部”，一方面是指其小型的人数设置，“三十人”的规模，相比选太常坐部伎子弟三百人可见其规模

---

[1]《旧唐书》，第 1051-1052 页。
[2]《唐会要》。第 614 页。
[3]《唐戏弄》下编，第 1127-1128 页。
[4]《明皇杂录》，第 57 页。
[5]袁郊撰、李宗为点校：《甘泽谣》，《唐五代笔记小说大观》本，上海古籍出版社，2000 年，第 547 页。

之精；另一方面，小部乐人，年龄均十五岁以下，更有利于培养弟子良好的乐感及表演习惯。因此，小部音声相比起其他梨园、教坊乐部来说，是法曲梨园体系下的独立培养模式。从唐人的记载来看，“小部音声”可能是天宝中所置，并非梨园一开始所有的组织。

梨园的机构组织，与教坊在很大程度上相互印证，它们内部的交流也值得注意。梨园弟子区别于教坊乐工最大的特征源于它的精英性质，在玄宗“有一声误，玄宗必觉而正之”的极为苛刻的训练方式下，想要在其中滥竽充数几乎是不可能。而《教坊记》中所载教坊乐人滥竽充数者则较为常见。从来源说，梨园弟子本出自太常坐部伎中的优秀乐人，都经过系统且专业的音乐训练。即便是天宝时期“又选宫女数百为梨园弟子”，宫女本身亦经过系统的女乐训练，虽不及太常坐部伎子弟专业性强，但择优的原则是不变的。教坊因其掌“俳优杂技”，故多部伍之人，人员成分相对复杂。而“内人家”的教习、传承模式，又在一定程度上阻碍了教坊内部人员的更新换代。因此，梨园弟子总体的技艺水平当高于教坊乐人。但在艺术的多样性上，教坊明显更胜一筹。梨园技艺专供奉法曲，因此多为器乐表演，对于音乐技艺有着极高的艺术追求；而由教坊的三百多曲调可见，教坊艺人不仅能歌善舞，还有歌舞戏、戴竿、筋斗等散乐、百戏的表演，艺术的多元化是造就唐代教坊辉煌的重要一面。由此可见，梨园法曲之精专是区别于教坊技艺之广杂的，从这个对比中我们也可以看出玄宗于开元二年同时设置两个宫廷音乐机构的眼光与意图，是其开创唐代多元艺术版图的重要部署。

然而，梨园弟子和教坊乐工之间，交流互动的情况是显见的。前面我们说过，法曲梨园随着教坊位置而集中到大明宫东侧的可能。这是音乐机构之间“以类相聚”的情况。并且，梨园与教坊两个乐人群体的居所亦密切相关。梨园弟子居宜春北苑，而据《教坊记》：“妓女入宜春院谓之内人”；“宜春院女教一日，便堪上场，惟搦弹家弥月不成”，则教坊中技艺较高的内人，居于宜春院。二者南北并立，正是相互集中的一种表现。

（二）梨园的音乐属性

关于梨园这一内廷音乐机构的音乐属性，学者们也存在多种意见。李尤白先生认为："（梨园）为我国历史上第一所既培训演员（弟子）又肩负演出综合性的'皇家音乐、舞蹈、戏曲学院'。"[①]他在论述梨园组织、节目、弟子的表演艺术以及服饰和化妆等问题时，均以崔令钦之《教坊记》内容及曲调论之，是将梨园与教坊等同。曹禺先生亦持此说。迟乃鹏先生也提出："梨园不仅教习法曲、器乐而且教习新声歌舞、俳优杂戏。"[②]开天时期梨园与教坊乐工、技艺确实等存在交流、互通之现象，但从机构属性而言，二者显然不可等同。

任半塘先生则认为："按种种梨园设置之动机，均在力求俗乐伎艺之精进，以邀帝妃等宠顾。其组织之性质，原均乐队，并非歌队或舞队，更非剧团。因凡女乐，必难超脱声与色相综合之限制，鲜能纯操器乐而已者，于是'皇帝梨园弟子'中女弟子之自然发展，乃兼歌舞，与宜春院之内容抗衡。……则凡属梨园范围，均仅在奏乐耳。夫歌舞尚且非梨园之本业所在，何况散乐中之演戏乎？自盛唐起，宫中散乐全在教坊，未尝入梨园。换言之，终唐之世，串演戏剧一事，实与'梨园'二字无涉。"其后又进一步论述道："唐梨园与戏剧虽无直接关系，但在音乐上却有显著之间接关系。"[③]王立亦持此说，她认为："梨园是专门排演法曲和歌舞器乐的机构，梨园弟子最初也是指歌舞器乐的表演者，以之代称戏剧演员是后世的演绎。"[④]这是比较通透的说法。

法曲梨园的因缘，《新唐书》卷二十二《礼乐十二》载："初，隋有法曲，其音清而近雅。其器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶。琵琶圆体修颈而小，号曰'秦汉子'，盖弦鼗之遗制，出于胡中，传为秦、汉所作。其声金、石、丝、竹以次作，隋炀帝厌其声澹，曲终复加解音。"[⑤]可见法曲风格"音清而近雅"而区别于繁音复节的胡夷之曲。玄宗时期的法曲，当是经过隋炀帝改编过的"曲终复加解音"，以激扬节拍，如唐代著名法曲《霓裳羽衣曲》。正是由于这种近雅的艺术风格，开成年间唐文宗改法曲为仙韶曲，以之为华夏正声。唐代法曲的研究颇丰，但限于史料记载，各家说法不一，但大约都集中在"音清而近雅"这一点上，研

---

①李尤白：《梨园考论》，《人文杂志》1982年第5期。又参考同名著作，陕西人民出版社，1995年。
②迟乃鹏：《唐"梨园"考辩》，《四川师范大学学报》（哲学社会科学版）1997年第4期。
③《唐戏弄》下编，第1112，1138页。
④《唐代教坊考》，第131页。
⑤《新唐书》，第476页。

究方式稍显局限。但如果从音乐文化的角度来讨论，则豁然开朗，如王小盾先生所言：

> 道曲兴盛影响于唐代文化的另一方面，是使得道教音乐—雅乐—仙乐—美妙音乐成为涵义相近的几个名称。在前文所述的《天仙子》、《临江仙》等曲调资料中，我们已看到中晚唐五代人把“仙”用作乐妓或美丽女子的代名的风尚。这种风尚亦可追溯到初盛唐。如果说南朝梁代的《真浩》曾用“云韶”作为道教音乐的代名（“众藻集而龙章成，群声会而云韶谐”），那么在初唐时候，‘云韶府’便成为了教坊或宫廷雅乐机关的专称。到后来，这一名称又被‘仙韶’一名代替。①

尽管王文中讨论的是盛唐道调与道曲的问题，但却为我们研究法曲打开了全新的视野。我们知道，天宝年间唐玄宗曾将道调、法曲与胡部新声合作，可见彼时法曲音乐已与其他艺术形式融合，又《旧唐书》卷十七下《文宗本纪》：“（开成三年三月）己酉，改法曲为仙韶曲，仍以伶官所处为仙韶院。”②可见法曲亦为王文中所谓“道教音乐一雅乐一仙乐一美妙音乐”之相近内涵者。

综上可知，唐代梨园拥有较为复杂的内部组织和独特的教习模式。开天时期，其中汇集了如李龟年兄弟、贺怀智、马仙期、张野狐、胡雏等一系列著名乐人，是盛唐文化的重要标志。梨园传习的法曲系统，为“华夏正声”的传承、发展奠定了基础。

综上，关于唐代梨园，我们可以总结出如下一些基本看法：

第一，法曲梨园始设于禁苑梨园之附近，而后由于梨园乐艺职能之扩大以及大明宫东面政治重要性不断变强，梨园逐渐东移，并置于大明宫东内苑中，与内教坊共处。这种机构位置的变动，不仅促进了梨园、教坊乐工之交流和乐艺之交融，同时也为唐玄宗巩固了大明宫东面的政治力量。

第二，洛阳梨园为唐代随驾音乐机构之一，为独立之机构，但没有实际建制，机构性质介于常设与临时抽调之间：有常设梨园乐工和伴驾梨园弟子组成；与法曲梨园一样，洛阳的梨园弟子之音乐活动乃洛阳教坊之所在。此之所在实为承载

---

①王小盾：《唐代的道曲与道调》，《中国音乐学》1992 年第 2 期，第 22-23 页。
②《旧唐书》，第 573 页。

梨园弟子之教习、活动场所，洛阳梨园这种建制实际是以乐工组织呈现的。

第三，法曲梨园专掌法曲，兼习歌舞，其内部组织可能模仿了教坊，但具体的教习模式不同于教坊。其乐工组织有精英培养之性质，“小部音声”的设置，尤其如此。

第三节 宣徽院与教坊、梨园新证

唐代教坊、梨园多以“中人为使”，可见二者与宦官之间的密切关系。研究教坊、梨园，当然无法绕开这一问题。中唐以后，宦官势力强大并逐渐形成了专权局面，这种中古时期政治制度的重大转变是以唐代内诸司使的形成为标志的，唐长孺先生在其《唐代内诸司使及其演变》①已有论及，为我们进一步研究提供了线索。而内诸司使中，尤以枢密使、宣徽使和神策军中尉为首的北司机构影响巨大。关于宣徽院的职能，学者的研究存在差异，王永平先生认为：“中尉握兵掌军事，枢密使参政管机密，宣徽使则是这个庞大机构的总管家。”②仝建平先生亦持此说，但他认为宣徽使的势力发展在中晚唐有一个过程，而“宣徽使是诸司使庞大系统的总管家”则是宦官专权“权力达到顶峰”的结果③。黎国韬、龙赛州先生在此基础上联系宣徽院与唐代宫廷戏剧乐舞提出：“宣徽院始置于唐，原本直接管理宫廷的音乐戏剧表演，其官带有技术官性质。”④并由宋代教坊等宫廷乐官隶属宣徽院以反观其在唐时情形，王立在其《唐代教坊考》中亦认为宣徽院是中唐以后与皇帝乐舞享乐有关的机构，并指出“至迟在德宗年间，宣徽院内已有乐艺机构。”⑤

以上研究成果对于宣徽院的建制、职能、职官以及其与内廷乐艺的关系已有论及，为现阶段的研究提供了有益的铺垫。但由于宣徽院、枢密院这一类机构的

---

①《唐代的内诸司使》（上），《魏晋南北朝隋唐史资料》，1983 年第 5 期；《唐代的内诸司使》（下），《魏晋南北朝隋唐史资料》，1984 第 6 期；以上两篇修改后名《唐代的内诸司使及其演变》，收入《山居存稿》。
②王永平：《论唐代宣徽使》，《中国史研究》，1995 年第 1 期，第 73 页。
③仝建平：《唐代宣徽使再认识》，《兰州学刊》，2009 年第 9 期。
④黎国韬、龙赛州：《宣徽院与宫廷乐舞戏剧初探》，《广州大学学报》（社会科学版），2009 年第 12 期。
⑤《唐代教坊考》，第 228 页。

职官“其初亦无甚司存职业，故史所不载。”[1]因之，传世文献的记载多流于“若隐若现”的书写，从而使宣徽院职能、职官以及与内廷乐事的关系一直处于不甚明了的状态之中，以上研究成果也颇多梳理、推测之语，尚未能全面系统。近年来，新出墓志材料的发掘为我们进一步研究宣徽院提供了新材料，可以补充传世文献的不足。笔者拟从墓志中所见宣徽院职官、职能之材料，重新认识宣徽院与内廷乐艺之关系，并厘清宣徽院、教坊、梨园这三者在中晚唐时期的关系，以就正于方家。

一、宣徽院建制与梨园、教坊之关系

关于宣徽院的建制与职能，研究者多以徐度《却扫编》、叶梦得《石林燕话》与马端临《文献通考》中宣徽院于唐宋沿革予以观照，主要信息如下：其一，宣徽院约为肃、代以后形成，分南北两院，以宦官居之；其二，宋因唐制，唐代宣徽院亦分南北两院，以南院资望为优，宣徽院职能庞杂“及诸司使至崇班、内侍、供奉、诸司工匠、兵卒名籍，及三班以下迁补、假故、鞫劾，春秋及圣节大宴，节度使授恩命、上元张灯、四时祭祠，契丹朝贡，内廷学士赴上，督其供帐，内外进奉名物，教坊伶人岁给衣带，郊祀御殿、朝谒圣容、赐酺、国忌，诸司使下别籍分产，诸司工匠休假之类。”[2]由此可见，其中部分职能如朝会、宴享、供帐等都直接参与到内廷音乐活动中，而教坊、梨园自开元设置以来，一直是内廷音乐活动的重要机构，那么在北司宦官体系形成以后，教坊、梨园的音乐职能是否受到宣徽院的影响？这种影响又如何作用于中晚唐时期的内廷音乐活动？

关于宣徽院与唐代内廷音乐之关系，任半塘先生于《教坊记笺订》中已有相关论述：“《南部新书》壬谓，元和八年，宣徽长入分番上下奏伎，更无赐给，并收回所借之宅，较贞元间又简。所谓乐官院，应即宣徽院。”[3]岸边成雄先生以《旧唐书》卷十七下《文宗本纪》开成二年放归宣徽院法曲乐工及开成三年仙韶院成

[1]马端临撰：《文献通考》卷五八《职官考》一二，中华书局，1986年，第526页。
[2]徐度撰：《却扫编》，《文渊阁四库全书》本第863册，台湾商务印书馆，1986年，第795页上。
[3]《教坊记笺订》“附录五”，第280页。

立事，而认为宣徽院之放归乃“为设立仙韶院之准备工作者”。[1]前引黎国韬、龙赛州论文，在此基础上，据《乐府杂录》“琵琶”条及《南部新书》所载，认为“唐代宣徽院与宫廷乐官、乐事有颇为密切的关系，甚至有时候宣徽院官本身就是乐官。”但他不同意任氏以宣徽院为乐官院的说法，而认为“乐官院最多只能算是宣徽院下辖的一个乐官机构”，并进一步指出文宗时期仙韶院的伶官当是指宣徽院的乐官，而在仙韶院设立之后，仙韶院的长官便直接管理宫廷乐舞事务，而宣徽使则通过管理仙韶院而间接管理乐舞、乐事。于此，讨论宣徽院的音乐职能，应先辨明仙韶院之建制、职能。

（一）宣徽院与仙韶院——兼论与梨园之关系

唐代的仙韶院出现在文宗时期，《旧唐书》卷十七下《文宗本纪》：“（开成三年四月）己酉，改法曲为仙韶曲，仍以伶官所处为仙韶院。”[2]可见，仙韶院乃由仙韶曲而得名，而仙韶曲又是改法曲而来。如此，则仙韶曲与法曲在音乐形态上当密切相关，据《旧唐书》卷一百六十九《王涯传》载：

> 大和三年正月，入为太常卿。文宗以乐府之音，郑卫太甚，欲闻古乐，命涯询于旧工，取开元时雅乐，选乐童按之，名曰《云韶乐》。乐曲成，涯与太常丞李廓、少府监庾承宪、押乐工献于梨园亭，帝按之于会昌殿。上悦，赐涯等锦彩。[3]

《新唐书》卷二十二《礼乐十二》记载同一件事作：

> 文宗好雅乐，诏太常卿冯定采开元雅乐制《云韶法曲》及《霓裳羽衣舞曲》。《云韶乐》有玉磬四虡，琴、瑟、筑、箫、篪、篙、跋膝、笙、竽皆一，登歌四人，分立堂上下，童子五人，绣衣执金莲花以导，舞者三百人，阶下设锦筵，遇内宴乃奏。谓大臣曰：“笙磬同音，沈吟忘味，不图为乐至于斯也。”自是臣下功高者，辄赐之。乐成，改法曲为仙韶曲。会昌初，

---

[1]《唐代音乐史的研究》，第 341 页。
[2]《旧唐书》，第 573 页。
[3]《旧唐书》，第 4404 页。

宰相李德裕命乐工制《万斯年曲》以献。[①]

据《旧唐书》卷二十八《音乐志》载，太常梨园别教院中有法曲乐章《云韶乐》《霓裳羽衣曲》，王涯询旧乐工而制新曲，当是以开元时期《云韶乐》《霓裳羽衣曲》旧曲为新翻蓝本，并非自创新曲。而因文宗好雅乐方采开元雅乐以新制曲的行为来看，法曲俨然成为了文宗心里的雅乐象征。前述有关梨园机构建置的论述，笔者曾就法曲艺术形态进行讨论，认为当以音乐文化角度解之。如此，则“云韶”“仙韶”实际上都是一种对于法曲音乐形态的“美”的形容。从这个角度来说，尽管仙韶院中有法曲乐工、乐官，尽管仙韶院管理的乐艺形态为法曲，但仙韶院的建立，并不代表梨园就必须废止。我们在墓志材料中，仍旧能够看到开成年间梨园弟子的活动，据《唐故赠陇西郡夫人董氏墓志铭并序》载，董氏于文宗开成二年（837）卒于内院，享年六十六。由“当德皇御宇，而名远辰听。超自辈流，登于乐籍”，可知她在德宗朝时便已登于乐籍，并由其乐舞技艺之精湛而成为内官，并以此舞艺教授梨园弟子“罗袖时翻授梨园之弟子”，[②]可见当时梨园弟子仍有音乐活动，而文献所及梨园职官亦见于咸通年间。据此，梨园掌教法乐舞之职能，或因文宗建立仙韶院而分流，但却不至有废止一说。

另外，有学者据《文宗遗诏》中“仙韶乐官，勒归本司”，分析文宗设置仙韶院的政治意义，其观点如下：第一，文宗凭借仙韶院作为与外朝文臣联络之口实；第二，文宗通过提升仙韶院的地位，排挤部分宦官势力；第三，文宗利用法曲赏赐大臣，笼络人心。要之，仙韶院作为文宗之心腹，遗诏中裁撤仙韶院乐工，实际上是宦官专权与仙韶院机构宫廷斗争的结果[③]。文宗受制于家奴，而精心策划的甘露政变又于大和九年宣告失败，宦官专权愈演愈烈，他急需设置一个机构为己所用，从这个角度理解，文宗将宣徽院中由宦官总领的法曲乐官放归，“（开成二年三月）辛未，宣徽院法曲乐官放归”（《旧唐书·文宗纪》），实际上就是以收归法曲乐工为口实，借以加强仙韶院的心腹力量，为自己解除政治上的后顾之忧。而反观宦官在宣徽院中安置乐工活动、乐官管理，或亦出于提防皇帝通过内廷音乐机构以增强自身政治力量的作法，毕竟有开元教坊之前车之鉴。由此，我

①《新唐书》，第478页。
②《全唐文补遗》第一辑，第313页。
③王冉：《仙韶院的裁撤与文宗朝政治》，《首都师范大学学报》（哲学社会科学版）2007年第增刊。

们更有理由认为，仙韶院的设置并非完全出于文宗对雅乐之艺术追求，同时也隐藏了深刻的政治利益，这在一定程度上与唐玄宗开元时期设置教坊有相似之处。据此可知，仙韶院之乐工来源或为太常寺或其他音乐机构中抽调，但却不能认为仙韶院隶属于太常寺，这也可见王立“仙韶院属于太常寺，太常寺法曲乐官所处名为‘仙韶院’。”之谬[①]。因此仙韶院的成立从一开始就并非为了取代法曲梨园，而是文宗为了自身政治利益借助法曲以联合外朝文臣而与宦官之间的一次政治博弈。法曲梨园在此期间，虽然法曲乐艺职能被仙韶院分流，但仍然存在并有梨园职官、梨园弟子以及音乐活动，只是文宗朝时并不如仙韶院与皇帝关系亲近而频因法曲乐艺被提及，实际上这些机构在文献中的若隐若现，如同我们后文所论及梨园职官设置一样，都是特殊时期、不同政治因素、帝王因素作用下的结果。

宣徽院与梨园的关系，从职官上也可以寻得一些线索。据《大唐故军器使银青光禄大夫行内侍省内给事赠内侍上柱国陇西县开国男邑三百户赐紫金鱼袋李府君（敬实）墓志铭并序》：“祖唯宁，侍从德宗，有定难之功；父从义，掖庭局丞，终临泾监军。”而李敬实本人的官历：充宣徽库家，却归西掖；充内养，乃加掖庭局令；充右神策军都判，除广州都监兼市舶使；除口翰林，寻转充使，复为琼林使；充宣徽鹰鹞使，加供奉官、内园栽接使；除军器使特加银青光禄大夫、兼宫内给事。[②]又据《唐故正议大夫行内侍省内侍上伯上柱国陇西郡开国子食邑五百户李公（升荣）墓志铭并序》：曾祖厚余，祖文岌，皆不仕；父敬实，朝议大夫、行内侍省掖庭局令、员外置同正员。而李升荣本人则于元和九年春，特授梨园判官。[③]结合前后两方墓志可知，志主为父子关系。其家族皆为宦官，而由其父子二人分领宣徽、梨园职官的经历可见，这两个官职系统之间存在联系。

（二）宣徽院与教坊之关系

宣徽院作为中晚唐时期宦官集团总领宫廷事务的内廷机构，管理音乐事务只是其中的一种。但教坊、梨园作为内廷音乐机构又被一直延续下来，在实际的音

---

①《唐代教坊考》，第 160 页。
②《全唐文补遗》第一辑，第 378 页。
③吴钢主编：《全唐文补遗》第六辑，三秦出版社，1999 年，第 156-158 页。

乐活动参与和乐工管理中，必然会与教坊、梨园两个机构发生联系。上文已述“宣徽院—仙韶院—梨园”之关系，实际上是特殊政治环境对宫廷音乐机构产生的此消彼长的影响，并非机构之间管理权的转换。因此黎国韬先生提出的仙韶院成立以后，宣徽院是通过管理仙韶院来间接管理乐舞的说法，似不周全。因为，其一，宣徽院中蓄养乐工并对其进行管理，并不能以此扩大到说宣徽院管理整个宫廷乐艺事务，同时也不能断言宣徽院中必然存在独立的音乐机构；其二，宣徽院的法曲乐工放归与仙韶院中法曲乐工是否有直接联系尚不能断定，同时也不能否认宣徽院在仙韶院成立后于音乐事务之管理。据此，我们必须解决在宣徽院出现以后，它对于唐代音乐事务的具体产生了那些方面的影响，才能够正确看待宣徽院与教坊、梨园的关系。

关于宣徽院对于宫廷音乐活动的直接影响，传世文献中可见德宗时召宣徽使与教坊使论乐一事，南卓《羯鼓录》载：

> 开府（宋璟）孙沇，亦工之，并有音律之学，贞元中进《乐书》三卷，德宗览而嘉之，又知是开府之孙，遂召对赐坐，与论音乐喜甚。数日又召至宣徽，张乐使观焉。曰：“有舛误乖谬，悉可言之。”沇沉吟曰：“容臣与乐官商榷讲论，具状条奏。”上使宣徽使、教坊使就教坊与乐官参议数日，然后进奏。二使奏乐工多言沇不解声律，不审节拍，兼有聩疾，不可议乐。上颇异之。又召宣徽使对，且曰：“臣年老多病，耳实失聪，若迨于声律，不致无业。”上又使作乐，曲罢，问其得失。承禀舒迟，众工多笑之。沇顾笑者忽忿怒作色，奏曰：“曲虽妙，其间有不可者。”上惊问之。即指一琵琶云：“此人大逆戕忍，不日间兼即抵法，不宜在至尊前。”又指一笙云：“此人神魂已游墟墓，不可更留供奉。”上尤惊异，令主者潜伺察之。旋而琵琶者为同辈告讦，称六七年前，其父自缢，不得端由。即令按鞫，遂伏其罪。笙者乃忧恐不食，旬日而卒。上益加知遇，面赐章绶，累召对，每令沇察乐，乐工惴恐胁息，不敢正视。沇惧罹祸，辞病而退。[①]

宋沇精通音律之学，被德宗诏至宣徽院“张乐观之”，可见宣徽院中有一定数量的乐人及完整的乐器设备。而由宣徽使与教坊使在教坊中论乐可知，此二职官乃

①南卓著：《羯鼓录》，古典文学出版社，1957年，第6-7页。

平行职官，并非上下级管理关系，此论亦可由旧唐书中“内籍宣徽或教坊”得证。（详下文）但从德宗第二次召见宣徽院的情形来看，意在让宣徽使就其与教坊使议乐结果“沇不解声律，不审节拍，兼有聩疾，不可议乐。”与宋沇本人进行对质，并再次作乐以证。由此可知，宣徽使需对此次参议结果负责，并承担处理与当事人宋沇的关系。因此，在第一次论乐时，实际上是一次纯粹音乐乐艺的较量；而第二次论乐则更多的是察审宫廷乐艺之风气。我们由宋沇“臣年老多病，耳实失聪，若迨于声律，不致无业。”的辩解与其后指出众乐工多大逆戕忍之人而不能供奉于上前的情形来看，宣徽使所辖实际上并不针对乐舞演奏本身，而是对宫廷乐舞之风向有总舵之掌控，通过传达皇帝对于乐艺形态之喜好从而对宫廷乐舞、乐事进行干预，有“审乐知政”的意味，这种管理的方式与文献中所谓“总内诸司及三班内侍等事”（叶梦得《石林燕话》卷三），是一脉相承的。

宣徽使在音乐事务中的总领、干预的职能，亦可在新出墓志中得到印证，据《彭君墓志铭》载：

> （上阙）也，本籍新定郡三水县。彭氏之先，轩辕八代孙，后封为大彭。左传有令尹彭仲爽（下阙）父彭嘉祥，云麾将军。建中末，赠左金吾卫上将军。实金吾第四子也。年始七岁，丁先府君忧。殆不胜丧，毁（下阙）授诗书，而能博览群言，该通要旨。时也，室如悬磬，家久屡空。无滑甘以奉养其（下阙）八月得入谒（下阙）念旧，轸怀愀然。且嘉其春秋绝妙，机敏过人，遽赐以绿，仍授掖庭局宫教博口口私。肝胆所怀，唯义与信。独立不倚，孤贞自持。寻迁宣徽院承旨。元和九年秋（下阙）五年二月，赐绯鱼袋，仍加内府局令。洎（下阙）渐除河湖故事。而幽州节度使刘总，率先诸侯揭忠响阙，以蓟门全（下阙）论总之麾下将校四十有九人，其间负不顺之气者凡十余辈。使得（下阙）公取而代也。其精识先见如此。寻以镇人杀其帅田公弘正，又蒙衔（下阙）驺急宣，促河阴运轻货以应，皆赴期如响，靡不济焉。长庆二年冬（下阙）又加朝散大夫、内寺伯。其年，丁太夫人忧。诏曰：服劳王家，金革无避。遂（下阙）留务。惠物以简，驭众以宽。训齐锐师，安集疲俗。兵籍无所署，吏程无所稽。直清不（下阙）临戎岁久，恋阙诚深。履陈其情，坚请入觐。明年，除十六宅使。优游（下阙）仗至公。而御圆惟

俭，德以率下。兴清静之理，恶粘滞之音。既迩箫韶，盖疏郑（下阙）语乐工曰：今陛下以乐也不专盈口，将以理心以和，神人以和，（下阙）大和五年，南蛮俶扰。奉诏走荆门出师，合诸军以讨之，仍充江陵监军（下阙）以疾上请归朝。才及京师，以十月七日，终于永兴里之私第，享龄五十有二。（下阙）美备矣。长兄演，检校太子宾客。次兄守恭，银青光禄大夫、衢王府长史。在家克推（下阙）军事。夫人，壶仪夙习，内则逾彰。佩彤管之深规，修女史之明诫。训垂有（下阙）县泸川乡，礼也，呜呼！天以端良静密付之而不与其权，以温茂诚厚付之而不（下阙）其忠孝，是允其请。其辞曰：（上阙）有伦。亟周星霜，著此勋勤。闻莫得而疏，闻莫得而亲。勋合矩仪，行无（下阙）。[①]

据上可知，彭君于元和九年以前曾任职宣徽院承旨，前引王永平先生《论唐代宣徽使》中说道："在供奉官中似乎还有宣徽院承旨一职，然遍检诸书及金石墓志都不见有关宣徽院承旨的记载。考虑到枢密院有枢密承旨，翰林学士院有学士承旨之职，我们推测宣徽院也应该有宣徽承旨之职。其职掌估计与枢密承旨和学士承旨相仿佛，属于宣徽院系统中能够直接参予内廷机要密诏应对的供奉官。"[②]今据《彭君墓志》，正好可以填补这一空白，使我们对宣徽院职官有更全面之了解。而由彭君志文："兴清静之理，恶粘滞之音。既迩箫韶，盖疏郑（下阙）语乐工曰：今陛下以乐也不专盈口，将以理心以和，神人以和，（下阙）大和五年，南蛮俶扰。"志文有阙，此说或为穆宗、文宗时期，但考虑到"今陛下以乐也不专盈口，将以理心以和，神人以和"与文宗酷爱雅乐之史实相合，可定为文宗朝事。由彭君向乐工传达文宗皇帝之音乐审美取向以及乐理来看，与前述德宗召宣徽使对乐在性质上有相似之处，宣徽院官员并非直接管理具体的音乐事务，而是具有总领、干预宫廷乐艺事务及其发展方向的权利。实际上，这是宦官家奴们对文宗酷爱华夏传统音乐乐艺的一种传达，反映出帝王对于乐舞的某种喜好很大程度上直接导致乐艺在发展过程中受到政策"倾斜"的干预。彭君这种上传下达的职责正印证了前述王永平先生于宣徽院承旨职务之推测的正确性。

---

①吴钢主编：《全唐文补遗》第八辑，三秦出版社，2005年，第148页。
②王永平：《论唐代宣徽使》，《中国史研究》，1995年第1期。

据此，从宣徽院职官对音乐活动的影响中，我们知道，宣徽院的职官，并非直接管理宫廷乐艺的具体事务，而是通过揣摩皇帝于音乐之审美取向，以总领、干预的方式以掌控内廷音乐活动、乐艺事务的方向，由此博取帝王的欢心与信任。与此同时，教坊与梨园仍为独立的内廷音乐机构，管理俳优杂技、法曲等具体的音乐事务，但在发展乐艺方向上，当受制于宣徽院职官所传达之指示，从这个角度来说，可以认为宣徽院职官是间接管理音乐事务。

二、宣徽院乐工与教坊、梨园之关系

史料所及，宣徽院蓄养乐工事主要有以下几条：

1、《乐府杂录·琵琶》：某门中有乐史杨志，善琵琶，其姑尤更妙绝。姑本宣徽弟子，后放出宫，于永穆观中住。自惜其艺，常畏人闻，每至夜方弹。杨志恳求教授，坚不允，且曰："吾誓死不传于人也。"[①]

2、《旧唐书·文宗纪》：（开成二年三月）辛未，宣徽院法曲乐官放归。[②]

3、《唐会要》卷三十四"杂录"：（元和）八年四月。诏除借宣徽院乐人官宅制。自贞元以来。选乐工三十余人，出入禁中。宣徽院长出入供奉。皆假以官第。每奏伎乐称旨。辄厚赐之。及上即位。令分番上下。更无他锡。至是收所借。[③]

4、《新唐书·刘克明传》：刘克明亦亡所来，得幸敬宗。敬宗善击毬，于是陶元皓、靳遂良、赵士则、李公定、石定宽以毬工得见便殿内，内籍宣徽院或教坊，然皆出神策隶卒或里闾恶少年，帝于狎息殿中为戏乐。[④]

关于宣徽院中乐工的来源，《唐会要》所述并不明确，言其"选乐工三十余人，出入禁中"，从什么机构择选，择选的标准为何，均未详述。但自开元以来，乐

① 《乐府杂录》，第31页。
② 《旧唐书》，第568页。
③ 《唐会要》，第630页。
④ 《新唐书》，第5883页。

工所处不外乎太常、教坊与梨园，由《旧唐书》所述“宣徽院法曲乐官”一条来看，当从梨园中抽调不少法曲乐工，但这些乐工亦有可能出自太常寺。其一，据《唐会要》卷三十四“杂录”条：“大历十四年五月诏：罢梨园伶使及官冗食三百余人，留者隶太常。”[①]也就是说，代宗时期，曾将梨园一部分伶使罢除，而“留者隶太常”，由此观之，太常寺中亦当有法曲乐工。其二，文宗时所制仙韶曲，其造作者冯定乃采开元雅乐、寻旧工而成，既为雅乐新翻而来，其乐工亦自当出自太常寺。又《新唐书》卷二百八《刘克明传》中以击毬而得幸于敬宗者“内籍宣徽院或教坊”，可见原属于教坊掌管之俳优杂技此时亦可籍于宣徽院中。由此观之，在宣徽院中活动之乐工身份是多样的，他们来自不同的音乐机构，精通不同的音乐技能，或由太常寺中选拔而来，或来源于内廷音乐机构教坊、梨园，甚至出身于神策军、里闾少年，似乎能为皇帝所娱乐之人都能够在宣徽院中活动。从这个意义上来说，宣徽院的乐工组织实际上是中晚唐时期能为北司宦官集团所利用，又能为皇帝宴享、乐用等宫廷音乐活动提供保障的一个群体，使得北司宦官集团能够更为有效的掌控皇帝的娱乐生活。

宣徽院中的乐工组织与教坊、梨园相类，如宣徽弟子，宣徽长入、供奉等，皆与梨园弟子，教坊长入、供奉如出一辙，我们能够从乐工的名号寻得此三机构之间的一些联系。但笔者以为，宣徽院于乐工组织内并未另设管理职官，而是直接由宣徽院职官管理其中大小事务，如前引墓志中的宣徽院承旨彭君。黎国韬、王立等学者认为“宣徽院法曲乐官放归”一条可证宣徽院另设了管理乐工之职官，并以《乐府杂录》的“乐官院”为宣徽院下辖的一个乐官机构。但实际上“乐官”一说比较宽泛，如教坊伶官、梨园乐官等比比皆是，亦可认为是宣徽乐工供奉官的另一种称谓，并不能以此为证。并且，广化里与太平里之乐官院是否与宣徽院乐工有联系尚不能确定，但若以宣徽乐工供奉官居之，如开元内外教坊之情形，亦可通。

宣徽院的职官设置，前人研究已有所论及。前引仝建平文后详附“唐代宣徽使、副使在任一览表”，收集相关史料详备。笔者在此基础上，以新出墓志中的材料补充如下。

[①]《唐会要》，第630页。

表 2：墓志中散见唐宣徽职官人物信息表

人物	任职年代	籍贯	族系	居址	归葬地	主要官历	出处
许遂忠	德宗储宫时、贞元十七年	高阳人	曾祖浩，祖炼，皆不仕。父进运，剑南西川监军使、中大夫、行内侍省内府局令、上柱国，赐绯鱼袋。	大宁里	万年县口川乡上傅村	初列储宫之属，俄宠**宣徽之荣**恩赐绿绶，拜将仕郎、掖庭局监作；迁登仕郎、内府局丞，**充宣徽供奉官**；授徵事郎、内府局令赐勋上护军，依前供奉官。终内坊典内银青光禄大夫行内侍省内侍。	全唐文补遗第三辑，第194页
彭君	元和九年以前	新定郡三水县	父彭嘉祥，云麾将军；长兄演，检校太子宾客。次兄守恭，银青光禄大夫、衢王府长史。	永兴里	（下阙）县泸川乡	授掖庭局宫教博□□私、**迁宣徽院承旨**仍加内府局令，又加朝散大夫、内寺伯，除十六宅使，仍充江陵监军。	全唐文补遗第八辑，第148页
李敬实	穆宗年间、大中四年	陇西人	祖讳唯宁，侍从德宗，有定难之功；父从义，掖庭局丞，终临泾监军。	永昌里	京兆府万年县川乡上傅村之西原	充**宣徽库家**，却归西掖；充内养，乃加掖庭局令；充右神策军都判，除广州都监兼市舶使；除□翰林，寻转充使，复为琼林使；充**宣徽鹰鹞使**，加供奉官、内园栽接使；除军器使特加银青光禄大夫、兼宫内给事。	全唐文补遗第一辑，第378页。
闾知诚	大和七年	京兆人	曾祖章，赠太子洗马；祖重光，朝请大夫行内侍省内常侍，赐紫金鱼袋，赠右监门卫将军；考忠干，将仕郎，行内侍省掖庭局宫教博士员外置同正员。	广化里	京兆府万年县川乡蛇村之原	内侍省掖庭局宫教博士员外置同正员；内仆局丞、内园副使；承务郎，加徵事郎，充营幕使，镇州监军；宣义郎，染坊使；监学士院使；掖庭局令；**宣徽上院加供奉官**充内坊使；□□翰林院使；右僻仗，充右神策军副使。	全唐文补遗第三辑，第236页。

段文绚	大中三年以前	武威人	曾祖简，太常寺协律；祖口，常州长史；考元度，梓州涪城县令；	永乐里	万年县口川乡西先大茔	均王府参军；右武卫兵曹参军，待诏翰林；许州司户参军；河中府户曹参军，**待诏宣徽**；终殿中省尚药奉御翰林供奉；	全唐文补遗第三辑，第223页。
杨彦夷	咸通年间	京兆府万年县	父杨某，赠朝散大夫奚官局令	兴宁里	礼葬附於先茔	长男彦符，拜**宣徽院供奉官**；（其母左氏墓志）	全唐文补遗第三辑，第278页
马师玮	咸通、乾符年间	太原祈人	父马公度，凤翔监军使特进守左领军卫上将军知内侍省事；	循德里	京兆府长安县丞平乡先茔之西南	长曰师玮，**宣徽供奉官**、奉义郎、行内侍省内寺伯、上柱国，赐紫金鱼袋；（其母王氏墓志）	全唐文补遗第三辑，第277页
郭遵诲	天复年间前后		父郭顺祐，**宣徽鸡坊使**、朝散大夫、行内侍省内府局令	兴德府	京兆府万年县灞城乡先茔	次子遵诲，**宣徽内库使**，恭勤扈从功臣、银青光禄大夫、行右监门卫将军同正、上柱国。（其母刘氏墓志）	全唐文补遗第六辑，第204页

宣徽院供奉官人数众多，由墓志志文中，我们可见宣徽供奉官的择选标准及一些职能。宣徽院职官多洞达事机，明敏居心之人，为皇帝心腹，如许遂忠为德宗时期宣徽院供奉官，“初列储宫之属，俄宠宣徽之荣。当德宗践位岁久，睿谋日彰。”[①]许遂忠乃德宗为储宫时人，当在德宗登基诸事上颇为效力，实际上代表了大多数宣徽院职官的性质，为皇帝提供各种内侍服务并维护其统治利益。由志文中对各墓主的描述来看，宣徽院职官大约都有善于应对、处事机敏等特点，这既是供职宣徽院重要的择选标准，同时也是宣徽院官员在执行权力时的必备能力。前引彭君墓志谓其“机敏过人…….肝胆所怀，唯义与信。独立不倚，孤贞自持。寻迁宣徽院承旨。……精识先见。”又闾知诚“幼而聪辩，长而端雅。礼让生知，气质神假，丝绳愧直，水镜惭清。爱恶罕形於言，喜愠未尝动色。……洞达事机，明敏居心……（大中）七年秋八月，圣旨以公恭勤干略，迁宣徽上院加供奉官”。[②]又李敬实“元和之岁，始事於朝，聪敏达，众推为最。穆宗皇帝选择芳年文艺冠绝者以充近侍。公乃应选，充宣徽库家”。[③]从这些描述中，我们不能明确知晓

① 《全唐文补遗》第三辑，第194页。
② 《全唐文补遗》第三辑，第236页。
③ 《全唐文补遗》第一辑，第378页。

彭君、闾知诚、李敬实三人所持具体技能，但却透露出宣徽院所需职官的处事及应对能力，这与宣徽院“总领内诸司使及三班”的职能是相符的，也正是供奉于皇帝左右之心腹所应当具备的能力。

在墓志材料中，新确证了宣徽院承旨与宣徽院待诏两个职官，前者已如前述，后者则牵涉到待诏官一职。据《唐会要》卷五十七“翰林院”条：“翰林院者，本在银台门内，麟德殿西厢重廊之后。盖天下以艺能技术见召者之所处也。”[①]翰林院有翰林待诏一职，是一种伎术官，由其掌握某种技能而得以听候君王的召见，如李白曾任翰林待诏一职，正是因其诗赋、才情过人的缘故。段文绚于开成年间待诏宣徽，后迁殿中省尚药奉御、赐绯鱼袋，由其“少即慕道，性敏而和，孝於家，信於友”的经历来看，段文珣或知道术炼丹，因此伎术与为人明敏孝信而待诏于宣徽院，为皇帝提供御药服务。

值得一提的是，闾知诚墓志为我们了解宣徽院与枢密院在机构设置上的某种关联性，闾知诚大中七年“以公恭勤干略，迁宣徽上院加供奉官”，关于宣徽上院，传世文献中未见，只有宣徽南北两院的说法，那么这个宣徽上院是否为宣徽院中一新的机构呢？据《资治通鉴》卷二百六十三天复三年正月云：“王知古为上院枢密使，杨虔郎为下院枢密使。”胡注云：“枢密分东西院，东院为上院，西院为下院。”[②]宣徽院与枢密院均为肃代以后之宦官专权机构，性质相仿佛，只是具体职能上有所差异，其中职官多有流转或兼任的情况。前表中多有枢密使兼任宣徽使的情况，亦有从宣徽使迁任至枢密使的情况，正好可以说明。据此推测，宣徽上院当应与下院相对，为南北院之别称。据《石林燕话》中南院资望优于北院来看，宣徽上院当即宣徽南院。

综上，宣徽院作为中唐以后内廷事务的总管家，其中供职人员与皇帝关系亲密，多为心腹。为了便于内廷宴享、朝会、食飨、供帐等乐艺活动，宣徽院中蓄养着乐工，形成了属籍宣徽院的乐艺供奉官群体，这些乐工多来自太常寺、教坊和梨园，也有直接以神策军或闾里少年者，可见宣徽院的乐工组织与太常寺及内廷音乐机构教坊、梨园之联系。尽管如此，宣徽院中并没有形成独立的音乐机构，

---

①《唐会要》，第977页。
②《资治通鉴》，第8592页。

其管理乐工群体的职官即为宣徽院职官。作为与南衙相对的北司机构的重要组成部分，宣徽院这种看似“琐碎”的机构力量是不容忽视的，正因其“琐碎”关涉到皇帝衣食住行的各个方面，是不能够舍弃的。由于宣徽院与皇帝的特殊关系，宣徽院对于中唐以后内廷乐艺事务并非进行直接管理，而是通过总领、行政干预（多以承上旨意而达于下的形式）来实现其对中晚唐时期内廷音乐发展的方向，这种总领及干预的手段，既是对宣徽院乐工群体乐艺的管理，也在一定程度上影响着太常寺及教坊与梨园的音乐活动，这与宣徽院的职能是相符的。

于此，笔者还想对现今唐代音乐机构研究中的一些误区进行辩证。正如前述研究成果中所示，很多研究者将宣徽院（仗内教坊情形亦如此）乐官作为一个独立的群体，关注更多的是宣徽院与其他各个音乐机构之间的区别。其所依论据，是以机构为研究中心，然而在历史研究中，于机构之形成、建制、职能乃研究之第一要义。这就造成了一个问题，在新出现一个机构的时候，研究者们多聚焦于区别而非联系。但历史的情况是，唐代内廷机构的建制，帝王往往可以任性为之，不如外廷政府机构那样严谨有序，因此相同职能或职能相近的机构在不同的时代逐一涌现出来，然而史料的记述却又缺乏书写上的前承后继，给我们的研究带来了一定程度的误导，有时候甚至让研究本身陷入循环重复的论证之中。以上诸端，皆是以机构为研究中心所产生矛盾。据此，我们在研究唐代宫廷音乐机构时，不应一叶障目而不见泰山，而应建立一个唐代宫廷乐人系统的整体概念，以乐人为研究对象，以乐人的活动以及乐艺的交流来看待各机构之间的乐艺职能，或为唐代音乐机构及其交流研究打开全新的局面。

第二章 唐代教坊职官问题研究

第一节 唐代教坊职官述论

关于唐代教坊职官制度，《唐六典》等官方史料并没有详细的记载，只在卷二尚书省吏部“凡诸司置者，皆有定制”条下有小字注明“教坊二十人”，简略之甚。元人富大用《古今事文类聚新集》卷十九《诸院部》“教坊”条叙其历代沿革：

> 武德后置内教坊于禁中，如意元年改曰云韶府，以中官为使。开元二年又置内教坊于蓬莱宫侧，有音声博士。京师置左右教坊，掌俳优杂剧，自是不隶太常，以中官为教坊使。宋乐府太常寺元置教坊，有使、副使、判官各一人。[①]

这段极简略的论述歧义很多，但却是较早对唐宋教坊制度的勾勒。其中只提到唐代有教坊使，没有其他职官。但从其他文献来看，宋代的教坊副使、判官等，唐代也有，只是相关资料很少。史料的匮乏，使得唐代教坊职官成为今天教坊研究的最大瓶颈。《教坊记》作为最早专门记载唐代教坊的史料笔记，其中一些关于教坊职官的侧面描述，为我们了解唐代职官的性质、职能都提供了生动而宝贵的资料。下面结合其他史料，对唐代教坊职官的设置、基本职能、性质作一个总体的把握，以便后文进行更为深入、系统的研究。

一、教坊使

①富大用撰：《古今事文类聚新集》，文渊阁四库全书本第928册，台湾商务印书馆，1986年，第346页。

教坊使是唐代教坊的最高行政长官，传世文献对其职官设置的记载最早见于《教坊记》：

> 皎、晦及左右初怪内养麾至，窃见袖中有物，于是夺气褫魄。而戴幢者方振摇其竿，南北不已。上顾谓内人者曰："其竿即自当折。"斯须中断，上抚掌大笑，内伎咸称庆。于是罢遣。翌日诏曰："太常礼司，不宜典俳优杂伎。"乃置教坊，分为左右而隶焉。左骁卫将军范安及为之使。[①]

范安及是开元后由唐玄宗直接任命的第一任教坊使，其任职与教坊成立同时。关于范安及的生平，韦述撰《大唐故镇军大将军行右骁卫大将军上柱国岳阳郡开国公范公（安及）墓志铭并序》有较为详细的描述，是第一手的材料：

> 公讳安及，字匡时。其先陶唐茂绪，顺阳华族，门风世德，旧史详焉。末叶来还，今为京兆奉天人也。……先天之际，国步犹艰，沴气肇于夏庭，耶谋连于盖主。公推忠奉国，徇义忘身，始预经纶之期，遂偶元亨之会。乃以殊勋，特加云麾将军，拜左领军卫翊府中郎将、兼知总监、教坊、内作等使。职在扃卫，务兼池籞，移奉常之和均，分口人之占揆。非夫丹墁之至，克厌天心，言必诚而道可亲，行不亏而德有素者，则孰能致于口也。[②]

墓志载范安及是以"左领军卫翊府中郎将兼知总监、教坊、内作等使"的形式兼任教坊使的，这与《教坊记》所言"左骁卫将军范安及为之使"稍有出入[③]。这种"兼知"的形式表明，教坊职官并非唐代正式职官体系下的职官设置，这也正好回应了《唐六典》中只有教坊人数记录而不见其具体职官设置的记载方式。从现今可考的几位唐代教坊使来看，无论是以何种身份出任教坊使，这种兼官的任职模式是不变的，并成为担任唐代教坊使的惯例，这就是后世史书文献中所言"以中官为教坊使"（《新唐书·百官志》）之情形。目前文献中可考的唐代教坊使，我们拟于下节详论之。

唐代的教坊使是职与官相分离的，这种职官性质与教坊使的兼官任职形式一脉相承[④]。具体而言，教坊虽掌"俳优杂技"，但"以中官为使"的教坊使却并非精通乐艺之人，他们其中很多乃皇帝的亲信、心腹，与皇帝关系密切，并非单纯

---

① 《教坊记笺订》，第 1-2 页。
② 《全唐文补遗》第三辑，第 66 页。
③ 关于范安及之身份在各文献中书写差异，任飞《唐代太常、教坊乐官研究》的相关章节曾做过辨析，笔者认为以墓志所载为确。
④ 相关研究成果参考柏红秀、王定勇：《唐代第一任教坊使考》《关于唐代教坊的三个问题》；左汉林：《唐代教坊及内教坊乐官考论》以及任飞《唐代太常、教坊乐官研究》的相关章节。

是内廷音乐机构的管理者。与帝王关系的特殊性也使得教坊使往往能够倚仗皇权肆意而为，有时甚至凌驾于其他正式职官之上。这种情况不仅适用于教坊使一职，其余唐代教坊职官亦如之。从文献所及之教坊使职能来看，教坊使最主要的职能就是负责管理教坊日常之大小事务。新出文献中，虽有如教坊使《范安及墓志》，但墓志资料多为人物家世背景以及职官迁转，而对于具体的职官职能却鲜有涉及，如“移奉常之和均，分口人之占揆”种种，也只能从中得知范安及所任其职与音乐事务相关，具体职能则无从知晓。因此，我们虽能从新出文献中了解到教坊使之性质，但却无法了解其具体职能究竟为何。而《教坊记》于教坊使的一些侧面记录，则恰好弥补了官方史籍和墓志材料中这方面的不足。如：

> 筋斗裴承恩妹大娘善歌，兄以配竿木侯氏，又与长入赵解愁私通，侯氏有疾，因欲药杀之。王辅国、郑衔山与解愁相知，又是侯乡里，密谓薛忠、王琰曰：“为我语侯大兄，晚间有人送粥，慎莫吃。”及期，果有赠粥者，侯遂不食。其夜，裴大娘引解愁谋杀其夫，衔山愿擎土袋。灯既灭，衔山乃以土袋置侯身上，不压口鼻，余党不之觉也。比明，侯氏不死，有司以闻。上令范安及究其事。于是赵解愁等皆决一百。众皆不知侯氏不掩口鼻而不死也。或言土袋绽裂，故活。是以诸女戏相谓曰：“女伴。尔自今后，缝压壻土袋，当加意夹缝缝之，更勿令开绽也。”[①]

在教坊这样一个狭小的空间内，教坊筋斗裴大娘与竿木侯氏联姻，形成了教坊内部的小规模人员聚居。此番情形如《教坊记》所谓“内人家”，即“其家犹在教坊”者，而据任氏说法，即家人都在教坊、并居住在教坊者。而教坊使作为教坊的最高管理者，为了确保艺人们能够稳定的在教坊之中供奉表演，使其以类相居之，不仅使得乐人之间的乐艺交流更为密切，同时也避免了教坊管理上因人员零散而出现的疏漏，可以说是一种一举多得的管理办法。但由裴大娘又与赵解愁私通一事来看，教坊乐人的小规模聚居也形成了一些问题。此事属于乐人之间的纠纷，由“上令范安及究其事”可知，范安及作为教坊使，在处理一些乐人之间的纠纷事务上首先授令于皇帝，由唐玄宗责令范安及查处此事。而由最终的处理结果“于是赵解愁等皆决一百”来看，教坊使不仅有纠察具体事件的职责，同时在帝王的授意下亦有独立处理事务决断权。除了管理教坊事务外，教坊使往往对于

[①]《教坊记笺订》，第42页。

教坊中的乐舞事务有监察的责任，据《教坊记》：

上于天津桥南设帐殿，酺三日。教坊一小儿，筋斗绝伦。乃衣以缯綵，梳流，杂于内妓中。少顷，缘长竿上，倒立，寻复去乎。久之，垂手抱竿，翻身而下。乐人等皆舍所执，宛转于地，大呼万岁。百官拜庆。中使宣旨云："此技尤难，近方教成。"欲以矜异，其实乃小儿也。[①]

此处所谓"中使"，可以推测即"以中使为官"之教坊使。这场教坊筋斗表演乃是经过了艺人们的精心排演、练习而完成，而由教坊使宣旨"此技尤难，近方教成"来看，这场高难度的筋斗表演的最终完成，既是教坊艺人的精心排演与刻苦练习，同时也是教坊使组织、监管及督促乐人训练的结果。由此可见，教坊使虽非精通乐艺之技术官，但却于教坊乐艺有组织排演、监督训练的职能，这也间接的确保了唐代教坊艺人在宫廷中精彩演出和整体乐艺水平的提高。教坊使的这种组织、训练教坊乐人、乐艺的职能亦见于史书文献中，据《旧唐书》卷一百六十七《赵宗儒传》载：

长庆元年二月，检校右仆射，守太常卿。太常有《师子乐》，备五方之色，非会朝聘享不作，幼君荒诞，伶官纵肆，中人掌教坊者移牒取之。宗儒不敢违，以状白宰相。宰相以为事在有司执守，不合关白。以宗儒怯不任事，改太子少师。[②]

此处所谓"中人掌教坊者"亦当为教坊使。《师子乐》之表演器具本为太常所能为之，而教坊曲调亦有《西河师子》《西河剑器》等演出，教坊使移牒取之当为了教坊乐人表演之需要，可见教坊使对于组织乐人日常乐艺训练、表演的职能。由赵宗儒贬为太子少师可知，此事乃教坊使逾制而为，大有"强取豪夺"的意思，其权势之大、气焰之盛，太常作为礼乐之主司竟不能止，再次见证了教坊使凭借与帝王的这种特殊关系而恣意妄为，甚至凌驾于官制之上也无所畏惧。

除了上述案例，传世文献中有关于唐代教坊使职能的相关描述尚有下面一些，兹列于下，以便全面的探讨教坊使之职能。

（一）采择乐工

据《新唐书》卷一百五十二《李绛列传》载：

教坊使称密诏阅良家子及别宅妇人内禁中，京师嚣然。绛将入言于帝，

①《教坊记笺订》，第40页。
②《旧唐书》，第4363页。

吉甫曰："此谏官所论列。"绛曰："公尝病谏官论事，此难言者，欲移之耶？"吉甫乃欲讽诏使止之，绛以吉甫畏不敢谏，遂独上疏。帝曰："朕以丹王等无侍者，比命访闾里，以赀致之，彼不谕朕意，故至哗扰。"乃悉归所取。[①]

此事又见于王钦若《册府元龟》卷一百一：

绛为相时，教坊忽称密旨，取良家士女及衣冠别第妓人，京师嚣然。绛谓同列曰："此事大亏捐圣德，须有论谏。"或曰："此嗜欲问事，从谏官上疏。"绛日居尝相公尝病谏官，不论事，此难事，即推与谏官，可乎？遂极疏论奏，翌日延英，帝举手谓绛曰："昨见卿状所论採择事，非卿尽忠于朕，何以及此？朕都不知向外，此是教坊罪过，不谕朕意，以至于此。朕缘丹王已下四人院中，都无侍者，朕令于乐工中及闾里有情愿者，厚其钱帛，只取四人，四王各与一人。伊不会朕意，便至如此。朕今已科罚，其所取人立放归，若非卿言，朕宁知过失？"[②]

据此可知，教坊使有采择、选拔乐工入禁中的职能。教坊使非精通乐艺之人，因此选拔乐工的过程，当是与精通乐艺的其他教坊职官一同参与完成的。而由宪宗的辩解中我们了解到，此番教坊使采择乐工入禁中事乃直接授意于皇帝，但最终采择何人则是由教坊使决定。李绛论奏极言教坊使所为不合礼法，但教坊使却逞皇帝密旨而最终强行择采良家子及衣冠女子，此事再次反映出教坊使职官的特殊性。

（二）参与宫廷音乐事务讨论

作为教坊的最高行政长官，教坊使亦有参与宫廷中重要音乐事项的讨论之职责，但囿于音乐技艺的限制，此类事项与选拔乐工一样，需有其他精通乐艺之乐官在场方能完成。据南卓《羯鼓录》载：

开府（宋璟）孙沇，亦工之，并有音律之学，贞元中进《乐书》三卷，德宗览而嘉之，又知是开府之孙，遂召对赐坐，与论音乐喜甚。数日又召至宣徽，张乐使观焉。曰："有舛误乖谬，悉可言之。"沇沉吟曰："容臣与乐官商榷讲论，具状条奏。"上使宣徽使、教坊使就教坊与乐官参议数日，然

① 《新唐书》，第4842页。
② 《册府元龟》，第1108页。

后进奏。[①]

针对宋沇观乐所提出的问题，德宗命宣徽使、教坊使及乐官共同参议、商定。据此可知，教坊使于教坊而言并非仅仅是管理者的身份，而是教坊整体机构的代表。教坊使虽非精于乐艺，但却是传达与协调教坊乐艺与宫廷乐艺的重要角色。教坊使作为教坊机构的一种代表与象征，能够直接向皇帝进奏教坊论乐的决议，也印证了其职官的非正式及与帝王关系的密切。

二、教坊副使

文献中关于教坊副使的记载相当有限，从其名义及宋代教坊职官体系来推测，应当是级别仅次于教坊使的教坊职官。这个位置在教坊职官体系中可以说是比较特殊的。据《旧唐书》卷一百七十六《魏謩传》：

> 教坊副使云朝霞，善吹笛，新声变律，深愜上旨，自左骁卫将军宣授兼扬府司马。宰臣奏曰："扬府司马品高郎官，刺史迭处，不可授伶官。"上意欲授之，因宰臣对，亟称朝霞之善。謩闻之，累疏陈论，乃改授润州司马。[②]

云朝霞精于吹笛技艺，甚至能够让文宗皇帝执意委其清流官，不惜为其背负滥赏的"罪名"，可以想见其笛技之超群，这也从侧面见出教坊副使也是技术官。但从职官性质而言，教坊副使又不同于其他的低级别教坊职官——只是一般的乐工身份（《册府元龟》载此事件，正是称云朝霞为"乐工"）。云朝霞是以左骁卫将军兼领教坊副使的，这种情形与前述范安及以左领军卫翊府中郎将兼领教坊使情事如出一辙，可见教坊副使之身份亦如教坊使一般，类同于近侍人员，往往为皇帝亲信、心腹。据此，我们可以将此一职官看成是教坊职官体系中的由高级向低级的过渡，而教坊副使的这种特殊性又再一次的向我们昭示着唐代教坊乃帝王政治心腹与内廷音乐机构的双重性质。

---

① 《羯鼓录》，第 6-7 页。
② 《旧唐书》，第 4586 页。

三、教坊判官

除教坊使之外，《教坊记》一书中还提到一则关于教坊判官的故事：

玄宗宴蕃客。唐崇句当音耳，先述国家盛德，次序朝廷欢娱，又赞扬四方慕义，言甚明辨。上极欢。崇因长入人许小客求教坊判官，久之未敢奏。一日，过崇曰："今日崖公甚蚬斗，欲为弟奏请，沉吟未敢。"崇谓小客有所欲，乃赠绢两束。后数日，上凭小客肩，行永巷中。小客曰："臣请奏事。"上乃推去之，问曰："何事？"对曰："臣所奏，坊中事耳。"小客方言唐崇，上遽曰："欲得教坊判官也。"小客蹈舞曰："真圣明，未奏即知。"上曰："前宴蕃客日，崇辞气分明，我固赏之，判官何虑不得。汝出报，令明日玄武门来。"小客归以语崇，崇蹈舞。上密敕北军曰："唐崇来，可驰马践杀之。"明日，不果杀。乃敕教坊使范安及曰："唐崇何等，敢干请小客奏事。可决杖，遁出五百里外。小客更不须来。"[①]

此事件中，我们可以得到一些关于教坊判官的官职信息。与教坊使的职官分离的性质不同，教坊判官为技术官，必须具备一定的技艺能力。唐崇之所以敢向许小客提出"教坊判官"的请求，是因他在宴会上所表现出来的应对能力。教坊判官一职，任飞在其《唐代太常、教坊乐官研究》的相关章节中，欲以《唐六典》中"凡别敕差使，事务繁剧者则给判官二人"辨明教坊判官职事，但笔者认为唐代教坊职官乃由帝王所掌控非正式职官体系，在其授职与任命问题上决断权均在帝王手中，不能为个人所僭越，教坊判官一职亦应在此背景下来理解。许小客其人为"长入"，即《教坊记》所云"每日长在至尊左右"，与皇帝关系亲近。而唐崇也确实有能力担任教坊判官一职。但我们看到，唐崇请托许小客是比较谨慎的，有"久之未敢奏"之语；而许小客向唐玄宗奏请判官，也是在永巷私密空间方敢为之。而从唐玄宗此后的反应来看，进一步说明教坊判官并非随意授受，更不允许私人奏请。换言之，教坊官员虽然是皇帝的亲信，但其授受仍为皇帝所掌控，这一点对我们理解唐代教坊职官的特殊性至关重要。这也是为什么一般的官方史籍虽然记载了教坊官员的概况，却又不详细记载其设置情况的原因。另外，从唐

①崔令钦撰，吴企明点校：《教坊记》，中华书局，2012年，第32-33页。

玄宗授意教坊使范安及处理唐崇和许小客事可见，教坊使在教坊官职的任命上也没有直接的决断权，而只有执行权。

除教坊判官外，新出墓志文献中亦有“教坊都判官”的记载。据《唐故桂管监军使太中大夫行内侍省奚官局令员外置同正员上柱国赐绯鱼袋梁公（元翰）墓志铭并序》载：

> 至元和十一年，恩命缀其时才，转充梨园判官。长庆二年九月廿九日，圣上以政德吏用，改充教坊都判官。乐府推能，六律和畅。大和六年八月六日，文宗皇帝间命是资，从教坊判官，除西头著番。[①]

从梁元翰由宪宗元和年间至文宗大和年间的职官迁转来看，他本人当精通教坊、梨园乐艺无疑，其技艺水平之高接连得到了诸帝的认可。因此，与教坊判官一样，我们仍旧只能了解到教坊都判官乃为精通乐艺的职官，而在具体职能的认定上则仍需等待新出文献确证。苏繁以“乐府推能，六律和畅”言梁元翰由教坊都判官至教坊判官的转变，梁元翰在其教坊都判官任上表现出色，因而“文宗皇帝间命是资”才授予他教坊判官一职。据此笔者推测，教坊判官在“官位”上似乎于教坊都判官更高一级别，体现在职务上可能是教坊乐艺职能更为突出，抑或是对教坊音乐事务的管理上更为得力，但更核心的原因可能还是梁元翰本人更能够得到皇帝的喜爱和赏识，并在日常的教坊音乐活动中建立起来的密切关系。

四、其他职官

除了教坊使、教坊副使、教坊判官这类的高级职官以外，唐代教坊亦设置了一系列的低级职官，他们多为精通某种技艺的乐工，是唐代教坊乐艺能够得以发展的中坚力量。其中就不乏唐代著名的乐工，如《南部新书》所记教坊都知米嘉荣：

> 有米都知者，伶人也。善骚雅，有道之士。故西枢王公朴尝爱其警策云：“小旗村店酒，微雨野塘花。”亦赠其诗云：“供奉三朝四十年，圣时流落发衰残。贪将乐府歌明代，不把清吟换好官。”近有商训者，善吹笙，亦籍教

---

①《全唐文补遗》第三辑，第216页。

坊，为都知。能别五音，知吉凶。复得画之三昧，山水不下关、李。[1]

王朴的诗中可知：米都知“供奉三朝”，为五代时期教坊乐人；他善于乐府，但却一直为“都知”，没有进一步提升。而据《北里志》记载：“曲内妓之头角者，为都知，分管诸妓，俾追召匀齐。举举、绛真，皆都知也。”此“都知”又为民间宴席上的酒令官。都知要具备各个方面的文艺才华，例如郑举举：“亦善令章，尝与绛真互为席纠，而充博非貌者，但负流品，巧谈谐，亦为诸朝士所眷。常有名贤醵宴，辟数妓，举举者预焉。”[2]孙棨在《北里志序》中明确提到，“京中饮妓，籍属教坊”，这一点本文在第五章中还会有详细分析。值得注意的是，教坊“都知”形成了官方和民间双重身份，体现了中晚唐以后教坊职官的变迁。而教坊都知一职以精通乐艺著称，由坊中技艺娴熟之伶人、乐工充任，与教坊其他低级职官性质相一致。

另外，唐代亦有教坊供奉一职，笔者在仗内教坊一节对于教坊供奉官一职有详细的考证，资不赘述。具体而言，教坊供奉官并不作为具有某种特定职事的教坊职官而存在，可以说有官职之名而无官职之实，甚至可以说只是一种对于教坊技艺突出者的身份描述。因此，前述米都知，虽是教坊官，但诗句仍云“供奉三朝四十年”，正体现了教坊供奉官的这种有名无实的特殊性存在。

教坊职官在历史文献中若隐若现的存在，是他们身份、地位的直接体现，其背景是中古时期职官清浊之分，普通乐官作为不入流的伎术官，在中古时期是被严格区分开来的。《唐会要》卷三十四载：“永贞元年九月诏：除教坊乐人投正员官之制。”[3]这一诏令正好反映了当时确实有教坊乐人转为正员官的情况。唐人对于这种情况的争议案例不少。《唐会要》在此后又载：“太和九年，文宗以教坊副使云朝霞善吹笛，新声变律，深惬上旨，自左骁卫将军宣授兼帅府司马。宰臣奏：帅府司马，品高郎官，不可授伶人。上亟称朝霞之善，左补阙魏謩上疏论奏，乃改授润州司马。”[4]另外，《旧唐书》卷一百七十三《陈夷行传》载：

> 仙韶院乐官尉迟璋授王府率，右拾遗窦洵直当衙论曰：“伶人自有本色官，不合授之清秩。”郑覃曰：“此小事，何足当衙论列！王府率是六品杂官，谓之清秩，与洵直得否？此近名也。”嗣复曰：“尝闻洵直幽，今当衙论一乐

[1]钱易撰，黄寿成点校：《南部新书》，中华书局，2002年，第176页。
[2]孙棨撰：《北里志》，古典文学出版社，1957年，第28-29页。
[3]《唐会要》，第630页。
[4]《唐会要》，第631页。

官，幽则有之，亦不足怪。”夷行曰：“谏官当衙，只合论宰相得失，不合论乐官。然业已陈论，须与处置。今后乐人每七八年与转一官，不然，则加手力课三数人。”帝曰：“别与一官。”乃授光州长史，赐洵直绢百疋。[①]

仙韶院乐官与教坊乐官身份相似，他们要转入王府率一类“清秩”，受到当时谏官的反对。尽管最终尉迟璋授光州长史，但其间波折还是反映出教坊等乐官群体的社会地位和职官的特殊性。当然，其反例也是存在的，如《旧唐书》卷一百七十七《曹确传》载：

确精儒术，器识谨重，动循法度。懿宗以伶官李可及为威卫将军，确执奏曰：“臣览贞观故事，太宗初定官品令，文武官共六百四十三员，顾谓房玄龄曰：‘朕设此官员，以待贤士。工商杂色之流，假令术逾侪类，止可厚给财物，必不可超授官秩，与朝贤君子比肩而立，同坐而食。’太和中，文宗欲以乐官尉迟璋为王府率，拾遗窦洵直极谏，乃改授光州长史。伏乞以两朝故事，别授可及之官。”帝不之听。可及善音律，尤能转喉为新声，音辞曲折，听者忘倦。京师屠沽效之，呼为“拍弹”。[②]

据《南部新书》丙：“咸通中，俳优恃恩，咸为都知。梨园使奏曰：‘三十人皆都知。’乃命李可及为都都知。”其人与教坊有密切关联，第一章中已有辨析。李可及的命运一反尉迟璋，得授威卫将军的清秩，也经历了争议。而且此时已经到唐末，清浊之禁越发松散了，历史上清流阶层最大一次浩劫“白马驿之祸”就要来临。

综上可知，除了教坊使的职能我们能够从一些具体事件中得知外，其余教坊职官的职能实际上是比较模糊的，我们往往只知其技艺、官任而不知其职能为何。就现阶段的研究而言，在尚未发掘更多新出文献的情况下，一般认为，教坊使有负责处理教坊乐人日常事务的职责，同时对教坊乐工排演教坊乐艺等表演事项进行监管。除此之外，教坊使亦可根据皇帝的需求进行乐工的采选、管理等工作，并且作为教坊乐艺的象征参与到宫廷的音乐事务之中。而作为仅次于教坊使的长官教坊副使，从职官性质、任职方式上则可见出其在整个教坊职官体系中的过渡性。我们能够通过《教坊记》以及一些史书文献的记载能够直接的了解到教坊使的这些职能和性质，但其余如教坊判官、教坊都判官、教坊都知等教坊的低级官

[①]《旧唐书》，第4495-4496页。
[②]《旧唐书》，第4607-4608页。

员，文献中除了他们的音乐技艺记录之外，其他的具体职能、设置人数以及职官之间的等级高低均不可知，只能根据他们所掌握的音乐技能进行相关职能推测。这类教坊职官的价值更多的体现在其所拥有的某种乐艺能力上，这也正是唐代教坊艺术得以发展、流传的中坚力量之所在。

通过《教坊记》对于教坊职官的一些侧面记录可以看出，教坊职官具有相当程度的“御用”属性，尤其是教坊使，体现出一切以皇帝为中心而功能性则相对虚化、象征性显著的职官性质。但通过能“勾当音声”之技艺的唐崇请教坊判官一事可知，教坊职官体系的乐艺功能性并没有完全“弱化”，而是交由如教坊判官一类的低级职官执掌。崔氏用几则教坊故事，将有关教坊官职信息寓于其中，正是补史籍“难言之隐”，为我们了解唐代教坊职官提供了重要的原始资料。但唐代教坊职官体系的整体面貌却非仅止于此，我们通过唐代其他史书文献中的记载，尤其是新出墓志中的有关史料，可以进一步勾勒唐代教坊职官的形象，这正是本章后面内容所要集中关注的。

第二节 唐代教坊职官考论

教坊作为唐代最重要的音乐机构之一，对唐代音乐的发展起到了不可替代的作用。而教坊职官作为该机构中的管理者历来颇受研究者们的重视，因此讨论教坊职官的成果也颇为丰富。柏红秀、王定勇《关于唐代教坊的三个问题》[①]左汉林《唐代教坊及内教坊乐官考论》[②]等文较早对教坊职官系统中的教坊使、教坊副使、教坊判官、教坊供奉官、教坊都知、教坊都都知等作了梳理。其结论认为教坊使作为教坊高级官员并不一定具备音乐技能，其乐舞教习事务主要由教坊其他乐官承担。任飞《唐代教坊使研究中的几个问题辨析》[③]又将教坊使的研究推进一步，其文考补了除范安及以外的三位教坊使，并对教坊使官职迁转规律以及

[①]柏红秀、王定勇：《关于唐代教坊的三个问题》，《盐城师范学院学报》（人文社会科学版）2005 年第 1 期，第 48-50 页。
[②]左汉林：《唐代教坊及内教坊乐官考论》，《宁夏大学学报》（人文社会科学版）2007 年第 1 期，第 29-31 页。
[③]任飞：《唐代教坊使研究中的几个问题辨析》，《中国音乐学》，2012 年第 2 期，第 120-125 页。

其“兼职”性质作了相关论述。关于教坊职官人物的考证，有柏红秀、王定勇《唐代第一任教坊使考》①，该文据韦述撰写的范安及墓志、两《唐书》等传世文献考订范安及曾于先天二年至开元四年担任教坊使一职，并得出“玄宗设立教坊的目的是安置有功之私臣”的结论。这些成果对于我们了解唐代教坊职官及其性质非常重要，但其研究中亦有不足之处：第一，教坊职官尚有可补正者；第二，教坊职官的家族性研究尚为空白。这些看似细节的问题正是我们深入、系统研究唐代教坊职官的关键所在。唐代教坊职官、人物的研究，一直受制于文献的匮乏。传统文献中零星的资料，往往不能勾勒出教坊职官的清晰面貌。近年来新出墓志，填补了这一遗憾，使得上述问题的拓展研究得以可能。

一、唐代教坊职官人物考辨

如前所述，关于唐代教坊职官的研究已经有了相当的成果，但其中一些细节问题仍需要反思。目前，学界现阶段普遍认同的唐代教坊使只有四位：范安及、彭献忠、祝汉贞、王日盈。但笔者通过对新出唐代墓志及传统文献的梳理，发现可以确认的唐代教坊使实际有六位，按其时代先后分别为：范安及、王毛仲、窦元礼、彭献忠、王日盈、高继蟾。这一人物序列，对于我们理解唐代教坊职官的演变具有重要意义。下面在前人研究的基础上，根据有关史料，对教坊职官作补证。

（一）王毛仲

清人储大文《存砚楼文集》卷十六“逸史”条载：

> 先是，毛仲置酒宴客，左丞相璟独不至。既而敕朝臣宴毛仲家，璟复称腹痛，遽归。毛仲固不快，时帝改丽正院为集贤院，是时内宴用舞马，毛仲兼领教坊使，疾趋中廐，教百匹马舞，且沃巨卮酒，酒酣起，抚银州监马背

①柏红秀、王定勇：《唐代第一任教坊使考》，《戏曲艺术》2005年第2期，第72-75页。

曰：若种族辛食三品料，号立仗班。[①]

王毛仲为教坊使，早期的文献从未提及。或此材料出自说部且晚出的原因，先前的研究未经考辨，亦不采纳，不免有因噎废食之嫌。笔记小说为重要的史料，无需赘言。储大文为清代前期著名学者，尤长史部地理之学，曾参编雍正年间《山西通志》。据《四库全书总目提要》，本志“凡遗闻故事，比旧加详。其发凡起例者为原任庶吉士储大文。大文于地理之学颇能研究，所著《存砚楼集》，订正舆记者为多。故此志山川形势，率得其要领。”[②]可见储大文长于“遗闻故事”的网罗。其《存砚楼文集》，《提要》云：

国朝储大文撰。大文字六雅，宜兴人，康熙辛丑进士，官翰林院编修。大文初以制艺名。归田后，乃潜心古学，尤究心于地理。……其他杂文间有隶事太繁之失，而征引典博，终胜空疏，但取其所长可矣。

《提要》所云“其他杂文”，盖亦包括上引“逸史”之文。言“征引典博，终胜空疏”，说明这些杂文并非无所据，具有一定的史料价值。

王毛仲为教坊使，也可以从其他史料中得到旁证。据《新唐书》卷一百二十一本传：

王为皇太子，以毛仲知东宫马驼鹰狗等坊。不旬岁，至大将军，阶三品。与诛萧至忠等，以功进辅国大将军，检校内外闲厩，知监牧使，进封霍国公，实封户五百。[③]

王毛仲本为高丽人，在开元年间，担任过监牧使的职务，精通养马之术，则其擅长教授舞马为可能。舞马乃“俳优蔓衍”之戏，为唐代开天年间宴会中所流行的表演节目，本属教坊管理。唐教坊曲有《倾杯乐》，即与舞马有关。唐人诗文中多咏舞马，如《全唐文》中有钱起《千秋节勤政楼下观舞马赋》及阙名撰《舞马赋》两篇。陆龟蒙《开元杂题七首·舞马》：“月窟龙孙四百蹄，骄骧轻步应金鞞。曲终似要君王宠，回望红楼不敢嘶。”皆是以开元时期为背景。则王毛仲以教授舞马而兼教坊使，亦自然之事。据《唐六典》，丽正院改为集贤院在开元十三年，与王毛仲检校内外闲厩，知监牧使在同一时期，则毛仲兼领教坊使当为开元十三年前后。

---

①储大文撰：《存砚楼文集》，《文渊阁四库全书》本第1327册，台湾商务印书馆，1986年，第366、1页。
②永瑢等编：《四库全书总目》，中华书局，1965年，第608页。
③《新唐书》，第4335页。

据柏红秀、王定勇《范安及为唐代第一任教坊使》的研究，教坊实际上是玄宗为了安插平定韦后及太平公主叛乱的藩邸之人而成立的。而王毛仲本人正参与了平韦后之乱。《新唐书》卷一百二十一《王琚传》载：

公主谋益甚，幽求、暐谋先事诛之，侍御史邓光宾漏谋，不克，皆得罪。久之，琚见事迫，请帝决策。先天二年七月，乃与岐王、薛王、姜皎、李令问、王毛仲、王守一以铁骑至承天门。……事平，琚进户部尚书、封赵国公，皎工部尚书、楚国公，毛仲辅国大将军、霍国公。[①]

综上，王毛仲以监牧使兼领教坊使，符合教坊使职官“以中官为使”的通例，也是教坊使职官的一大特点。因此，王毛仲为教坊使当无疑问。储大文之说，虽源于说部，但当有所据。从开元十三年来看，王毛仲当为范安及之后的一任教坊使。

（二）高继蟾

盛延丕撰《有梁故教坊使银青光禄大夫检校工部尚书前守右卫将军兼御史大人上柱国高府君墓志铭并序》：

有梁开平三年八月十七日，故教坊使八座高公终于洛京。…公讳继蟾，字绍辉。其先雍人，始实姜姓，神农之裔，今为渤海郡。…父讳章，皇任左金吾卫长史。公则长史之长子。…妙用机识，奇奉敏达，拥旄杖节者待以果断。通声律，尚辞藻，执乐属文者服以精能。佐雄才谋大略，不有暂宁。方将张翼翔云，扬髻游溟，大命不永，大病遄及。享年五十一。[②]

高继蟾梁开平三年（909年）终于洛阳，享年五十一，则其生在859年，即宣宗大中十三年。其主要活动时间在晚唐，教坊使一职当为其终官。值得注意的是，墓志中说他“通声律，尚辞藻，执乐属文者服以精能”，说明他的音乐、文辞造诣都是相当高的，这与之前研究者们认为教坊使并不具备一定的音乐技能相悖。而这种情况却正好与唐五代及宋代教坊使精通音乐的现象相合。《唐六典》卷二“吏部”下载：“凡诸司置者，皆有定制”。小注：“教坊二十人”。[③]这个材料通

---

①《新唐书》，第4333页。
②吴钢主编：《全唐文补遗》第五辑，三秦出版社，1998年，第52页。
③《唐六典》，第35页

常被视为唐代教坊官纳入正式职官体系的证据，但研究表明，唐代教坊官，尤其是教坊使的性质却游离于“正式”之外，往往以“兼”官形态出现。唐代教坊使不懂音乐，“职”“官”分离的现象，到了晚唐五代发生改变。马总《通纪》卷十三载：

> 周匝者，帝之宠伶也。胡柳之役，陷于梁，帝每思之，至是谒见，欣然慰接。周匝因言梁教坊使陈俊保庇之恩，推荐请除郡守，帝许之。（小注：三年，陈俊为景州刺史、征德謩为宪州刺史，皆梁之伶人也。）[①]

陈俊等伶人成为教坊使，这是晚唐五代才出现的现象，在此前是没有过的。《高继蟾墓志》正为我们建立起了一个坐标点。至宋代，教坊使已经是精通音乐的专职人员。《都城纪胜》载：

> 教坊大使，在京师时，有孟角球，曾撰杂剧本子；又有葛守成撰四十大曲词；又有丁仙现捷才知音。绍兴间，亦有丁汉弼、杨国祥。[②]

这些材料共同说明，晚唐五代而至宋以来，教坊使官职由非直接进行音乐实践的差遣性质之兼官，演变为直接进行音乐实践活动的技术官，这表明教坊使已经开始向职事官发展，这种变化在晚唐开始萌芽，经五代过渡，至宋而被确立。到了金代，教坊使才正式有了品阶，据《金史》：

> 教坊：提点，正五品。使，从五品。副使，从六品。判官，从八品。掌殿庭音乐，总判院事。谐音郎，从九品。[③]

这一套成系统的教坊职官来看，此时教坊使已经正式成为职事官，这也不同于我们在《唐六典》里面看到的只是简单的置员说明。

（三）祝汉贞并非教坊使

柏红秀、王定勇《唐代教坊的三个问题》、左汉林《唐代教坊及内教坊乐官考论》、任飞《唐代教坊使研究中的几个问题辨析》均认为祝汉贞为宣宗时的教坊使，其依据主要是南宋朱熹《资治通鉴纲目》卷五十下所载“流祝汉贞于天德军”这条资料：

---

①马总：《通纪》，《续修四库全书》本第336册，上海古籍出版社，2002年，第136页。
②灌圃耐得翁：《都城纪胜》，《武林掌故丛编》本第二册，广陵书社，2008年，第54页。
③脱脱等撰：《金史》，中华书局，1975年，第1261页。

教坊使祝汉贞，滑稽敏给，宠冠优伶。一日，抵掌诙谐、颇及外事，上正色谓曰:“我畜养尔曹，止供戏笑耳。岂得辄预朝政邪？会其子坐赃流之。”①

但通过梳理文献可以发现，记载“祝汉贞流天德军”一事的文献，在《通鉴纲目》以前之源流历历可考。裴庭裕《东观奏记》中卷载：

优人祝汉贞，词辨敏给，恩倾一时。嗣朝王乾祐以金帛结之，求刺史，尽纳贿矣，而未敢言。御史台劾奏，汉贞杖二十九，流天德，乾佑窳岭外。②

据《东观奏记序》，此书为裴庭裕有感于“自宣宗皇帝宫车晏驾，垂四十载，中原大乱，日历与起居注不存一字”，于是“谨采宣宗朝耳目闻睹，撰成三卷”。其史料价值早已为学界公认。本书中以“优人”称祝汉贞，未言其为教坊使。宋人王谠《唐语林》卷二引此事：

优人祝汉贞者，累朝供奉，滑稽善伺人意，出口为七字语。上有指顾，遽令摹咏，捷若夙构，尤为帝所喜。上行幸，召汉贞前，抵掌笑谈，颇言及外间事。上正色曰：“我养汝辈，供戏乐耳，敢干预朝政耶？遂疏之。后其子犯赃，上命杖杀，而徙汉贞于边。”③

据周勋初先生校证，此文出自《贞陵遗事》，与《资治通鉴》史料同源。《资治通鉴》卷二百四十九：

教坊祝汉贞，滑稽敏给，上或指物使之口占，摹咏有如宿构，由是宠冠诸优。一日，在上前抵掌诙谐，颇及外事，上正色谓曰：“我蓄养尔曹，正供戏笑耳，岂得辄预朝政邪？自是疏之。会其子坐赃，杖死，流汉贞于天德军。

《考异》曰：

《实录》:“大中十一年七月，贬嗣韩王乾裕于岭外。初，伶人祝汉贞，宠冠诸优，复出入宫邸，乾裕以金帛结之，求刺史，虽已纳赂而未敢言。至是，为御史台弹奏，故贬；杖汉贞，流天德军。”今从《贞陵遗事》。④

---

①朱熹：《资治通鉴纲目》，《四库全书荟要》本第168册，史部八三，台湾世界书局印行，1985年，第368页。
②裴庭裕撰：《东观奏记》，中华书局，1994年，第111页。
③王谠撰，周勋初校证：《唐语林校证》，中华书局，1987年，第90页。
④《资治通鉴》，第8063页。

《贞陵遗事》的作者令狐澄，乾符中书舍人，与裴庭裕同时人。司马光《考异》其实是参考了裴庭裕、令狐澄二人的记录，观“乾裕以金帛结之”可知。祝汉贞事件，二人各据所闻记录，当为最接近真实的史料。二人皆云祝汉贞为“优人”，甚至未提及其与教坊的关系。《资治通鉴》始称“教坊祝汉贞”，但亦未云其为“使”，至《通鉴纲目》径改称“教坊使”，文献“误读”的脉络是很清晰的。宋人产生误读，一方面是因为唐代优人多出于教坊，另一方面则是宋人对唐代教坊职官的隔膜。唐代优人是一个很广泛的群体，不一定出于教坊。姑且承认祝汉贞为教坊优人，但从其本人的活动看，其人与教坊使不可能产生任何联系。中晚唐时期，确有称教坊副使为伶官的现象，如云朝霞。但教坊使，一般为禁卫军武官以及内侍省官员兼任，他们身份不可能被称为优人。我们注意到，《唐语林》载祝汉贞“累朝供奉”，《资治通鉴》或许正是从这一词语推知祝汉贞教坊伶人的身份，但司马光毕竟是十分谨慎的，没有直接称之为教坊使。教坊供奉官，在中晚唐时期比较普遍，是一个比较特殊的职官。

前面说过，唐代教坊使大多为兼官性质，虽然《唐六典》对其置员有定制，但实际到具体事务上，教坊使主要负责禁内政务而非音乐教习。而真正负责音乐教习相关事务的则是教坊副使、教坊判官等，因为文献记载之阙失的原因，其职官比较模糊。而至宋、金时，情况开始发生变化，虽然教坊职官依然是官品十分低微，但是宋代教坊使皆为音乐技能十分高超的人，这点与唐代有本质差异。唐代教坊中，乐舞伎艺超群者多为低级官员，教坊供奉便是其中极具代表性的一种。如梁补阙《赠米都知》：“供奉三朝四十年，圣时流落发衰残。贪将乐府歌明代，不把清吟换好官。”尤赞米嘉荣歌唱之美，由此担任教坊供奉一职达四十年之久，恰与《唐语林》之“累朝供奉”相合。又《宋史》卷四百三十九《冯吉本传》称其：“雅好琵琶，尤臻其妙。教坊供奉号名手者亦莫能及。”[①]冯吉乃五代时琵琶的高手，其优秀程度即使连教坊之供奉官都比不上，可反证教坊供奉之伎艺并非一般乐工可比。

由于时代的差异，宋代之教坊使伎艺之精湛与唐代之教坊供奉不谋而合。朱熹根据“累朝供奉”事而臆定祝汉贞为教坊使，正体现出教坊使职官在唐宋之间的变化对于历史记录的影响。

---

①脱脱等撰：《宋史》，中华书局，1977年。第13016页。

（四）云朝霞“贬官”辨析

云朝霞以教坊副使授扬州司马，又“降授”润州司马一事，研究教坊职官者多已提及。这一案例的确是研究唐代教坊职官品位、转迁规律重要资料，但更重要的是，云朝霞“降授”所反映的唐代职官清浊观念。《旧唐书》卷一七六《魏謩传》：

> 教坊副使云朝霞，善吹笛，新声变律，深惬上旨，自左骁卫将军宣授兼扬府司马。宰臣奏曰：“扬府司马品高郎官，刺史迭处，不可授伶官。”上意欲授之，因宰臣对，亟称朝霞之善。謩闻之，累疏陈论，乃改授润州司马。[①]

《唐会要》卷三十四所载略同。《册府元龟》卷一百一记此事原委颇详：

> 九月壬辰，以左骁卫将军兼扬州大都督府司马云朝霞为润州司马，依前教坊副使。朝霞以善吹笛进，帝为新声雅乐，朝霞能承意变声，频符帝旨，由是有宠。初授扬州司马，谏官上言曰：此官品第，尚书郎、刺史皆为之，非乐工所宜处也。疏奏之后，帝於延英又称朝霞之能。宰臣召谏官谕以帝旨，於是右补阙魏謩入疏，再论浃旬，后降授此官。[②]

据《旧唐书·职官志》，诸卫羽林将军为从三品；大都督府、大都护府、亲王府司马为从四品下；诸州司马，上州为从五品下，下州为从六品上。云朝霞以左骁卫将军领教坊副使，为从三品；初授之扬州大都督府司马，为从四品下；后“降授”润州司马，为从五品下。按理说，无论授哪一种，皆是“贬官”，为何宰臣和谏官还有意见？而最终降授，皇帝也能接受？这可以仗内教坊使苏日荣的例子来对比。据房次卿撰《唐故特进行虔王傅扶风县开国伯上柱国兼英武军右厢兵马使苏公（日荣）墓志铭并序》：

> 至德初…拜右领军卫将军。…转本卫大将军。蛮夷乱华，天子巡陕，为腹心之臣。封扶风县开国子，除右千牛卫大将军。主上龙飞，录功班爵。…改右武卫大将军，充仗内教坊使。六师无阙，八音克协。过有小谴，贬万州

---

① 《旧唐书》，第 4586 页。
② 《册府元龟》，第 1213 页。

司马。…俄而优诏追还，迁右监门卫将军，升本卫大将军。[①]

苏日荣贞元十四年六月卒。其担任仗内教坊使在“主上龙飞”时，当为宝应年间。苏日荣从右武卫大将军充仗内教坊使，贬万州司马，是从正三品到从六品上，贬谪毫无疑问。有学者指出，唐代后期左骁卫一职所属的南衙“十六卫”的虚化，成为武臣、宦官资望迁转之阶，云朝霞所带的左骁卫将军衔正是如此。而宰臣、谏官以为扬州长史为巨州重任，拥有实权，不宜授只有虚阶的云朝霞。[②]这样解释当然没有问题。唐代以尚书郎、刺史为扬州司马的案例的确有，如《大唐新语》卷二载崔璆以历刑部员外、扬州司马；《文苑英华》卷四百一十四苏颋制文，温慎微以兴元刺史授扬州司马。但谏官以“此官品第，尚书郎、刺史皆为之，非乐工所宜处也”为口实反对皇帝授官，是以扬州司马为之清望比尚书郎、刺史，不是以官品。云朝霞一案，问题的重心实在教坊使资历与扬州司马之清望不匹配。教坊副使，在唐代乃技术官，一向被视为浊流。

关于唐人仕宦清浊的观念，陈寅恪先生有精辟的论断，在《读莺莺传》中云：

> 盖唐代社会承南北朝之旧俗，通以二事评量人品之高下。此二事，一曰婚。二曰宦。凡婚而不娶名家女，与仕而不由清望官，具为社会所不齿。[③]

中古时代，魏晋南北朝以来，婚嫁、仕宦的清望，是士族彰显自身社会地位的标志，同时也是其区别于庶族的文化标记。清浊观念，根深蒂固于社会之中。就职官而言，清浊的观念较之官品更具社会意义。《旧唐书·职官志》明确规定：

> 职事官资，则清浊区分，以次补授。又以三品已上官，及门下中书侍郎、尚书左右丞、诸司侍郎、太常少卿太子少詹事、左右庶子、秘书少监、国子司业为清望官。……左右补阙、殿中侍御史、太常博士、四门博士、詹事司直、太学助教（已上七品）、左右拾遗、监察御史、四门助教（已上八品）为清官。自外各以资次迁授。[④]

然而，官之清望与否和官品并无直接联系，如太常博士、四门博士不过七品，但亦为清官。由此可见，官之清浊实际上是仕人们的一种观念，与官品本身之高低无关，而如教坊使、教坊副使这一类的职官，在唐代没有正式的官品，更谈不上清望，为社会所不齿。而扬州大都督司马乃要镇之司马，自然不是云朝霞可以

---

①《全唐文补遗》，第232页。
②参任飞：《唐代太常、教坊职官研究》，福建师范大学博士学位论文，2011年，第137页。
③《元白诗笺证稿》，第116页。
④《旧唐书》，第1805页。

染指的。但即便是经过妥协后“降授”的润州司马，相比教坊副使而言，亦是清望了许多，故皇帝亦能接受了。

唐代对于伶人为官的争议一直非常激烈。唐初，高祖欲以舞工安叱奴为散骑常侍，有李纲之谏（《新唐书》卷九十九《李纲传》）；文宗以仙韶乐工尉迟璋为王府率，有右拾遗窦洵直之谏（《新唐书》卷一百八十一《陈夷行传》）。反对伶人为官，成为“故事”，如曹确《谏用伶官李可及为威卫将军疏》：

> 臣览贞观故事，太宗初定品令，文武官共六百四十三员。顾谓房玄龄曰：“朕设此官员，以待贤士。工商杂色之流，假令术逾侪类，止可厚给财物，必不可超授官秩，与朝贤君子比肩而立，同坐而食。”太和中，文宗欲以乐官尉迟璋为王府率，拾遗窦洵直极谏，乃改授光州长史。伏乞以两朝故事，别授可及之官。[①]

伶人属于杂色，与士流有严格的界限。据此可以理解，为什么教坊使、教坊副使这样的官，一般由其他武官或内官“兼”“充”。因为纯粹伶人为官，就破坏了士庶之别。但在君主专制时代，帝王个人的好恶又为突破这一界限留下了一定的空间。唐代整个教坊的命运，也是在此背景下变迁的。云朝霞稍后，有王直方《谏厚赏教坊疏》：

> 臣伏见近岁已来，灾害不作，兵革休息，百谷丰稔，四方宁泰者，非他，是陛下事，异于前时。中外之心，有所惊惜。比者虽有教坊音乐，陛下未尝赏悦，因有赐宴，与人共之。如此，则虽有伶人，不害于事。陛下即位之始，宣徽教坊，悉令停减人数。或闻近来，稍不如此。乐工弟子，赐与至广。每有此事，向外流传，伤陛下圣德，岂容易也。臣以为郑声娱人，新音动听，能使人情迷乱，舍弃万事，而为乐不足也。臣伏以圣体未安，加以声色之玩，侵蠹圣祚，得不忧乎！[②]

这些以郑声淫来反对教坊的“陈词滥调”所见多矣。但无疑也联系着教坊乐人和教坊官员的命运。

云朝霞的案例还有其突破性的意义：从晚唐时期开始，教坊职官开始向清流转变。云朝霞案经过反复争议，“再论浃旬”方定，这说明阻止教坊官员向流内转迁的力量在减弱。帝王的因素固然重要，但这实为大势所趋。这突出表现在五

---

① 《全唐文》，第 7912 页。
② 《全唐文》，第 7863 页。

代时伶人为刺史的“故事”。李焘《续资治通鉴长编》卷十六：

> （开宝八年四月）是月，教坊使卫德仁以老求外官，且援同光故事求领郡。上曰：“用伶人为刺史，此庄宗失政，岂可效之耶！”宰相拟上州司马，上曰：“上佐乃士人所处，资望甚优，亦不可轻授此辈，但当于乐部迁转耳。”乃命为太常寺大乐署令。[①]

所谓“同光故事”，即王闢之《渑水燕谈录》卷第一之“后唐故事”，谓后唐庄宗时伶人为刺史之事。此“故事”类似唐初李纲谏高祖时所引北齐安马驹、曹妙达为开府的“故事”，但蕴含的意义却不同：北齐故事被视为负面典型来反对，而同光故事被当作正面案例来援引。虽然同光故事后来也被否定了，但其本身却表明教坊使等伶人为官的情境在不断冲击“资望”“清浊”等传统观念。这就是从晚唐以后，教坊使从不懂音乐的兼、充官，逐渐变为精于音乐的正式伶人官转变的背景。宋代教坊使还是杂流官，如《梦粱录》所说：“上有教坊使、副鈐辖、都管、掌仪、掌范、皆是杂流命官。”[②]但这只是形式上的了。任飞论文以“端拱元年八月，出教坊伶官二十六人，补诸州镇将”[③]为节点，认为这是教坊乐官摆脱卑微地位，走上正常升迁道路，成为正式政府官员的标志，也是从这个意义上来说的。

二、唐代教坊职官家族考

唐代教坊官员，可考者较少，前人已经做了比较充分的研究。但对于这些人物的家族，却似乎没有考察过。下面在前人的基础上，利用新出墓志文献，稍作补考。

（一）窦元礼家族

窦元礼为梨园教坊使，已有研究。据《全唐文》卷二百六十五李邕所撰《逸

①李焘撰：《续资治通鉴长编》，中华书局，2004 年，第 339 页。
②孟元老撰：《梦粱录》，中国商业出版社，1982 年，第 176 页。
③《唐代太常、教坊职官研究》，第 134 页。

人窦居士神道碑》：

居士讳天生，字自然。扶风人也。…今为京兆人矣。曾祖居士讳（阙一字），祖居士讳希求，考居士讳（阙三字）幽抱虚壑，闲卧深林，黄卷晨开，素琴夕引，临沼而下视天镜，仰山而高咏云庄，虽迹在人间，而志逸区外。居士幼而神秀，长而恬和，习志（阙三字）人育沈冥於后（阙一字）高尚芝桂，（阙一字）易衣冠。其凝神也，气细於虚；其（阙一字）节也，冰寒於水：则知琼林玉树，迥出尘容，（阙二字）蓬瀛，遥登仙子。是以好（阙三字）名流重真，背郊廛，变舆马，或灵药一器，或（阙一字）酒一壶，接道（阙一字）於野庭，申秘（阙一字）於（阙一字）座。…微赤松不追，匪《黄庭》不诵，聊以卒岁，式用（阙三字）呼，鹤矫神迁，蝉蜕形解，虽人事似促，而仙路实遐。以长安二年正月十三日（阙二字）化於（阙二字）时春秋六十。夫人沛郡太夫人朱氏，性与（阙五字）亲，始则辅德从夫，终则择邻翼子。光启释教，休有礼防，传系肘之方，得观棋之乐。享年八十有六，以开元十（阙一字）年三月七日，示灭於京（阙三字）以其年十月十六日，合葬於五斋原，礼也。

长子处宾，才与命违，寿惟神（阙一字），丹穴之色，（阙一字）变凤毛，青田之姿，（阙五字）悲人代。高步仙游。（阙三字）宾，早慕啬神，久承元览，无玉帛之乐事，（阙一字）诗礼之雅（阙一字），人求我知，我弃人欲，貂蝉莫耀，荆菊是馨。季子正议大夫行内侍上柱国元礼，多（阙三字）全节冠时，以孝则忠，曰慈故勇。[①]

按，文中于窦天生家族的人物名字多有阙。据清人所见实碑，其中内容多可补。此碑毕沅《关中金石记》、王昶《金石萃编》等书曾著录，而以朱枫《雍州金石记》卷七所考为详，其《窦居士神道碑》云：

今在三原县北十里桥头镇，碑首已失。题曰《唐故逸人窦居士神道碑并序》。北海郡太守李邕撰，河南府县口口进士段清云书。略云：居士讳天生，字白口，扶风人也。曾祖居士讳顒，祖居士讳希求，考居士讳口口。长子处宾、仲子思宾、季子元礼。天宝六载次丁亥二月丁未朔八日甲寅。嗣子上柱国思宾，季子梨园教坊使制新加银青光禄大夫行内侍省内侍元礼等建。宣德

① 《全唐文》，第2687-2688页。

郎前行作监，右校丞范岌题额并镌。《金石文字记》，作在咸阳，误。此居士者其子数人俱为宦者，已独事佛，称居士者也。使北海为之文，霍窦之威，亦云盛矣。[①]

左汉林在《唐代梨园乐官新证》《唐代教坊及内教坊乐官考论》等文中称窦元礼为窦天生“次子”，当为误读文献。清人已明言其兄弟次序。此碑中窦天生曾祖阙字，据朱枫所言为“颙”；《金石萃编》此阙字处为“御名”，即嘉庆皇帝讳，当据所见。据《元和姓纂》以及《新唐书·宰相世系表》，窦天生家族的世系可以补如下：

表 3：窦元礼家族世系

一	二	三	四	五	六	七	八	九
窦威，字文蔚，相高祖②。	窦恽，岐州刺史。（《姓纂》多金部侍郎。）	窦旻。（《姓纂》作窦）旻。）	窦诩，棣王傅、观津公。（《姓纂》作栩）	窦颙，抚州刺史。	窦希求。	?	窦天生，字自然	窦处宾、窦思宾、窦元礼

从这个世系可以看出，窦元礼家族在先代是非常显赫的。窦威在高祖时拜相；在窦希求以前，皆官居刺史以上。但到了窦希求一代，家族开始没落。最可注意者，窦元礼兄弟三人均为宦官。唐代宦官，一般来自荒蛮或出身低下，窦元礼家族如此，或有其他原因。李邕撰文称窦天生及其曾祖、祖、考皆为居士。朱枫称其“事佛”，是误以居士为佛教独称。其实碑文中很明显记载了窦天生的道教生活。窦天生，字自然，也是道教精神的直接反映。窦元礼家族实际上为一有浓厚道教信仰背景的家族，这或为其兄弟成为宦官的重要原因。

唐代帝王奉道教为国教，帝王、朝臣多奉道教，并以此为风尚，唐代公主、嫔妃多有入道经历，就连杨贵妃也不例外。“上有所好，下必盛焉”，《新唐书》卷二百四《方技传》中就记载着许多帝王召方士入宫的事例，他们有的如窦天生

①朱枫：《雍州金石记》，中华书局，1985 年，第 55 页。
②按，河南窦氏，自窦岳、窦善、窦炽为“三祖”。窦威一系，《新唐书·宰相世系表》只记载了窦威到窦颙的世系。据《窦天生碑》皆续起来。但窦善一系，六世孙中多“窦希某”的命名方式，且最后一字皆从“王”旁，“希”或为辈分。窦希求为窦炽七世孙，小窦善系中“窦希某”者一辈，或出不同系，命名方式偶有重合；或世系表有误，附此待考。

一样，飘逸自然，不任官职；而有的却受到皇帝宠幸，侍奉左右：

> 王远知，系本琅邪，后为扬州人。父昙选，为陈扬州刺史。……远知少警敏，多通书传，事陶弘景，传其术，为道士。……调露中，（远知子）绍业表其言，高宗召见，嗟赏，追赠远知太中大夫，谥升真先生。武时复召见，皆如其年。又赠金紫光禄大夫。天授中改谥升玄。[①]

由以上事例可以看出，王远知其父本为陈扬州刺史，官居正三品。然而王远知并未出仕为官，而因浓重的道教信仰为皇帝所宠幸，给赐勋、阶的恩宠荣誉，但没有官品，有类于唐代的近侍官，并多与方术、丹药相关，如“文仲仕武后时，至尚药奉御”“虔纵官侍御医”等。

这些例子不仅说明，在唐代，道士、方士在宫廷中的身份与地位，回应了前述士庶清浊的问题，同时也可以看出这一群体的家族性是比较强的。《方技传》又载：

> 高宗时，又有叶法善者，括州括苍人。世为道士，传阴阳，占繇、符架之术，能厌劾怪鬼。……历高、中宗朝五十年，往来山中，时时召入禁内。……先天中，拜鸿胪卿，员外置，封越国公，舍景龙观，追赠其父歙州刺史，宠映当世。[②]

叶法善家族“世为道士”可知其家族有道教风尚“传阴阳，占繇、符架之术，”由“时时召入禁内”可知其为帝王宠幸程度，但虽封越国公、拜鸿胪卿，却是“员外置”即非正式官品的官员，这一点与上述结论相合。而睿宗追赠其父为歙州刺史亦表现其“宠映当世”的情形。这一点与窦天生因其子窦元礼之显赫而得为碑有异曲同工之妙。如清人叶昌炽《语石》卷三中所说：

> 柳子厚述唐时葬令云：“凡五品以上为碑，龟趺螭首，降五品为碣，方趺圆首。”此本《唐六典》，盖所述者时王之制也。然稽之唐碑，亦不尽符。如逸人窦居士未有爵位，以宦者之父，而李北海题其碑曰“神道”；《潘尊师碑》，巍然巨制，而题为“碣”，如此之类，未可枚举。[③]

从道教信仰的角度来分析窦元礼家族的“衰落”或许比较合理。用儒家出仕的观点来看，为宦者社会地位很低，窦元礼家族的这种变化自然是衰落了。但在唐代

---

①《新唐书》，第5803-5804页。
②《新唐书》，第5805页。
③叶昌炽撰、韩锐校注：《语石》，今日中国出版社，1995年，第294页。

崇信道教的社会背景之下，窦元礼家族命运之兴衰实际与帝王喜好相关联，统治者为了满足自身的奢欲，往往需要这一群体的服务，与其关系更为密切。从这一层面上来看，我们可以更彻底的理解窦元礼为内侍省内侍并兼任梨园教坊使这一职官的性质及其家族背景。

（二）田章家族

据《大唐故朝议大夫检校国子祭酒侍御史兼福王府傅琼渠二州刺史赐紫金鱼袋雁门郡田府君墓志铭并序》：

> 公讳章，字汉风，雁门郡人也。曾祖哲，高道不仕。祖丰，皇太子家令。父广，皇尚衣奉御，赠邓州刺史，累秘书监。…公早年入仕，解褐授宣州宁国县尉，充教坊使判官。…迁朝散郎、行左内率府长史兼左神策军推官。…又迁太子左赞善兼澧州司马。…又迁凤翔府功曹参军兼摄司录。…又迁游击将军、守左卫中郎将兼左卫副使。…遂酬公检校国子祭酒、使持都督琼州诸军事兼琼州刺史、充琼管五州招讨使、上柱国、赐紫金鱼袋。…遂授渠州刺史，官勋如故。…大中十一年十月八日，终于京兆府万年县之死敌，享龄六十有九。…以大中十二年闰二月二十八日，葬于京兆府万年县洪固乡胄贵里东迁曲村毕原上，祔于大茔，礼也。[①]

又《唐故朝请大夫翼王府长史充左街副使雁门田府君墓志铭并序》：

> 公讳鉟，字公异，其先并州雁门人也。曾祖哲，皇朝议郎、守口州别驾。名振燕赵，福口口口。祖丰，皇朝请大夫、试太子家令。绍题舆之风烈，正清宫之羽仪。与口翱翔，动为程式。王父广，皇朝散大夫、守殿中省尚衣奉御。…公即奉御府君第二子也。…初以门荫授宣州旌德县尉。…寻转阆州司仓参军。…俄迁左卫亲府右郎将。…又改左金吾翊府中郎将。…除翼王府长史，充左街副使。…大和元年七月三日，终于长安永兴里之私第。…嗣子载，遵奉遗训，居丧有闻。…奉叔唐州司马铸之命，用龟筮之吉。…以大和二年二月十日，葬于京兆府万年县洪固乡之毕原。[②]

比对以上两则墓志可知：其一，田鉟与田章为兄弟，故其归葬之地同为“京兆府

---

① 《全唐文补遗》第三辑，第229页。
② 《全唐文补遗》第三辑，第192页。

万年县洪固乡之毕原”。其二，两人之起仕官相同，田鲜以“门荫授宣州旌德县尉”，田章“解褐授宣州宁国县尉”，当亦以门荫得。其三，田章家族的职官呈现一种家族性。祖田丰为太子家令，父田广为殿中省尚衣奉御，同为照顾皇帝、太子衣食住行之近侍官员，其性质与内侍省相近。田章曾为东宫系统职官，其为教坊判官，正是在这一背景之下的。田鲜则出身禁卫系统。田章家族职官的特点，也可以从其他家族看出，上述窦元礼兄弟、下文将要论述的梁元翰家族，皆是此例。教坊职官或者近侍官的家族性，是唐代阶层分化的结果。前文说过的士庶之辨，亦是此意。我们对于教坊职官的性质，应当放到这一背景之下去理解。

（三）梁元翰、王日盈家族

教坊职官的家族性，不仅体现为家族纵向的继承或延续，还体现为横向的扩展和联系，这主要表现为家族之间相互通婚的情况。据《唐故桂管监军使太中大夫行内侍省奚官局令员外置同正员上柱国赐绯鱼袋梁公（元翰）墓志并序》：

> 至元和十一年，恩命缀其时才，转充梨园判官。长庆二年九月廿九日，圣上以政德吏用，改充教坊都判官。乐府推能，六律和畅。大和六年八月六日，文宗皇帝间命是资，从教坊判官，除西头著番。…会昌四年甲子岁二月二十一日子时，以其年十月十八日，卜其宅兆而安厝之于万年县浐川乡上傅存观台里之隅，礼也。…长男宗敬，衣冠胤嗣，簪缨茂材。[①]

又《唐故（梁公）太原郡王夫人墓志铭并序》：

> 粤王氏之先祖，太原郡人也。曾、祖不列于行。父皇任内常侍、赐紫金鱼袋、充教坊使日盈之爱女也。天降灵质，地秀芳姿，令淑时闻，适娉君子。有将仕郎、行内侍省掖庭局宫教博士员外置同正员上柱国梁公，备礼之婚焉。…有子三人：长曰仲宣，次曰仲侔，次曰仲戡。…享龄三十有九，时大中八年四月七日，终于大宁里私第。以其年五月一日乙酉葬于京兆府万年县浐川乡上傅村观台里，祔先茔之礼也。[②]

王夫人祔葬地为“京兆府万年县浐川乡上傅村观台里”，即梁公祖茔所在，这正与梁元翰葬地相同，可见此二人当出同一家族。梁元翰墓志称“公即先大夫第四

---

① 《全唐文补遗》第三辑，第216页。
② 《全唐文补遗》第三辑，第237页。

之子也”，而梁元翰子为梁宗敬，梁公子为梁仲宣，梁仲侔，梁仲戡。由其名字中之排行看，梁元翰或为梁公之兄。王夫人之夫梁公，虽然墓志中没有具体的介绍，但由其“行内侍省掖庭局宫教博士员外置同正员上柱国”的官衔与梁元翰“桂管监军使太中大夫行内侍省奚官局令员外置同正员上柱国赐绯鱼袋”比较，二人同为内侍省官员无疑。据此可见内侍官员的家族性。而王日盈为“内常侍赐紫金鱼袋充教坊使”，亦为内侍省官员。王日盈女与梁公的联姻，是内侍官员家族的横向扩展，亦非常自然了。

随着唐代音乐文学研究热潮的兴起，关于唐代教坊职官的研究日渐受到研究者们的关注和重视，在考证方面已有所创获。因此现阶段的研究不仅需要持续、深入的发掘材料进行研究，同时也应当对已有成果冷静反思。去粗取精、去伪存真，对于传世文献中的材料注重史源追溯，如前述祝汉贞非教坊使的例子就十分典型；由此及彼、由表及里，对于职官人物，必须注重材料之间的联系，通过勾勒其家族探讨教坊职官的性质。这些问题看似琐碎，实则现阶段研究之钥锁所在。此外还有两个方面需要注意：

第一，近年来，新出土的墓志为研究者们带来了新的研究契机，很多传世文献中缺失的资料得以重现。墓志作为地下文献，在记录墓主的生平事迹上有着时间与空间的优势。充分利用墓志材料，既是王国维先生“二重证据法”的实践，也为研究唐代音乐职官打开新的局面。

第二，回到历史的语境中，综合辨析传世文献的记录。传世文献中的音乐资料呈现出一种传承性很强的记录笔法，这是封建文化的需求。因此在阅读唐代音乐资料时，必须回到当时的社会、文化背景之中去体会，如陈寅恪先生所谓“理解之同情”。只有这样，才能更深刻的把握教坊职官的性质及其社会地位和时代变迁，而不致于造成文献的疏漏或误读。

表 4：墓志中所见唐代教坊职官辑录

人物	活动时间	籍贯	居住地	归葬地	起官、教坊职官、转迁官、终官	资料来源
范安及	开元二十八年卒，年六十八	京兆奉天	兴宁里	万年县长乐之原	起家拜朝散大夫、都苑总监；加云麾将军、拜左领军卫翊府中郎将、兼知总监、**教坊**、**内作等使**；开元四年，迁左武卫将军。终镇军大将军行右骁卫大将军，岳阳县公，食邑一千户。	《全唐文补遗》第三辑

窦元礼	天宝中	京兆	辅兴坊	五斋原	**梨园教坊使**制新加银青光禄大夫行内侍省内侍上柱国	《金石萃编》八十七
苏日荣	贞元十四年卒，年七十九	京兆武功		东都河南县金谷原	天宝初，授安乡郡大夏县丞；至德初拜右领军卫将军；转本卫大将军；封扶风县开国子，除右千牛卫大将军；改右武卫大将军，充**仗内教坊使**；贬万州司马；终右监门卫大将军兼英武军右厢兵马使。	《全唐文补遗》第一辑
彭献忠	元和十二年卒，年五十二	京兆三原	翊善里	万年县凤栖原	建中三年，入侍宫殿；贞元三年授内府局丞；十一年授朝请大夫；十六年特加金紫；贞元二十年，加正议大夫内侍省内侍，仍赐上柱国充**教坊使**；元和元年封襄武县开国男食邑三百户充飞龙使；二年加忠武将军、右武卫将军，三年授左神策军副使，加云麾将军。终左领军卫大将军，知内侍省，充左神策军护军中郎将，兼左街功德使。	《全唐文》卷六百四十四
梁元翰	会昌四年卒，年五十七	安定		万年县浐川乡上傅存观台里之隅	贞元廿年充东头供奉官；元和九年，改充内冰井兼浴堂园覆使；元和十一年，转充**梨园判官**；至长庆元年三月，却改充东头库家。长庆二年，改充**教坊都判官**；大和六年八月六日，从教坊判官，除西头著番；至七年二月二十九日，改充南宫留后使。终内侍省奚官局令。	《全唐文补遗》第三辑
张渐	会昌五年卒，年六十二	徐方	翊善里	长安城东南十五里上傅原	以将族选授武宁军卫前将；长庆初，隶**供奉第一部**。	《全唐文补遗》第三辑
王日盈	会昌中	太原			内常侍、赐紫金鱼袋、充教坊使	《全唐文补遗》第三辑第 229 页
田章	大中十一卒，年六十九	雁门	永兴里	京兆府万年县洪固乡胄贵里东迁曲村毕原	解褐授宣州宁国县尉，充**教坊使判官**；迁朝散郎、行左内率府长史兼左神策军推官；终授渠州刺史。	《全唐文补遗》第三辑
高继蟾	梁开平三年卒，年五十一	渤海		河南府河南县平乐乡朱阳村	梁故**教坊使**银青光禄大夫检校工部尚书前守右卫将军兼御史大人上柱国	《全唐文补遗》第五辑

第三节 唐代梨园职官与教坊职官的互动

唐代梨园职官是按照教坊职官的模板建置的，二者可以相互印证、相互比照。左汉林、柏红秀、王立等学者都对此已有较多的研究，但因为相关史料少，多是

推论性质，并未形成令人信服的结论。学者们都注意到现在所见最早的梨园职官是“梨园教坊使”，但都没有对此作出合理的解释。我们认为这并不是一个偶然的现象，而可能是早期教坊、梨园职官合流情况的表现。在前面的章节中我们已经指出，在开元二年教坊、梨园成立之后，教坊的建置已臻于完善，其“三位一体”的空间职能、教坊使为中心的教坊职官都已经出现，此后延续不断。而梨园其实还处于纯粹“御用”属性，梨园弟子直到天宝中才集中到宜春北院；梨园的教习模式也不像教坊那样“职业”，而是一种“帝妃教习”。种种迹象表明：梨园职官在很大程度上与教坊存在交错，是我们理解教坊职官的重要参照系。最近梨园弟子曹乾琳墓志的出土，对上述问题又有进一步推进。下面有结合有关史料，对相关作一番补正。

一、早期“帝妃教习”模式

开元二年，唐玄宗为了满足自己的艺术需求，将梨园完全建成了一个专掌法曲的音乐机构。实际上，梨园的性质在一定程度上与教坊有着相似之处，都是以帝王御用娱乐为目的的内廷音乐机构。教坊的主要人员是玄宗的藩邸乐人，即玄宗在临淄王府时的旧部乐人发展而来的；而梨园则是从坐部伎中选出来到精英乐人。据《新唐书》卷二十二《礼乐十二》载：“玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号‘皇帝梨园弟子’。宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北院。梨园法部，更置小部音声三十余人。”[①]玄宗是一个难得音乐家、艺术家，自小便表现出对音乐表演的热爱，据郑万钧《代国长公主碑》：“初则天太后御明堂宴，圣上年六岁，为楚王，舞长命（阙三字）年十二，为皇孙，作《安公子》；岐王年五岁，为卫王，弄《兰陵王》。”[②]楚王，即指玄宗，在六岁的时候就能舞《长命西河女》（《教坊记》亦录此调），可见其对乐艺之痴迷。玄宗即位后，在雅乐、宴乐及俗乐的创作上都显示出异于常人的音乐天赋。文献所记玄宗独立制曲或参与制曲的曲调约二十首：《献衷心》《甘州》

---

① 《新唐书》，第 476 页。
② 《全唐文》，第 2826 页。

《霓裳羽衣曲》《紫云回》《凌波曲》《雨霖铃》《得宝子》《夜半乐》《还京乐》《赤白桃李花》《望瀛府》《献仙音》《听龙吟》《碧天雁》《献天花》《春光好》《谪仙怨》《龙池乐》《小破阵乐》《文成乐》。这些曲调以梨园法曲、教坊曲调为主，亦有坐立部伎中之乐舞以及雅乐曲调。这样的音乐成就即便与一般的教坊、梨园乐工相比也毫不逊色。玄宗本人对于乐舞的追求极高，他培训梨园弟子，以精益求精的艺术态度亲自教习法曲，可见对于梨园法曲教习之用心。

传世文献中对于开元早期梨园的活动，基本上都强调唐玄宗亲力亲为，并不像教坊那样一开始就有教坊使、教坊判官等乐官的辅佐。前面我们也提到，梨园刚成立之初，其位置也存在疑问。知道天宝中，梨园弟子才集中到宜春院。这反映出梨园早期强烈的“御用”性质，甚至“私属”情况。唐玄宗亲自教习的模式，在杨贵妃入宫以后，又进一步推衍为“帝妃”教习模式，据《明皇杂录·逸文》：

> 天宝中，上命宫女数百人为梨园弟子，皆居宜春北院。上素晓音律，时有马仙期、李龟年、贺怀智洞知音律。安禄山自范阳入觐，亦献白玉簫管数百事，安皆陈于梨园，自是音响殆不类人间。有中官白秀贞，自蜀使回，得琵琶以献。其槽以逻逤檀为之，温润如玉，光辉可鉴，有金镂红文蹙成双凤。贵妃每抱是琵琶奏于梨园，音韵凄清，飘如云外。而诸王贵主洎虢国以下，竞为贵妃琵琶弟子，每授曲毕，广有进献。[①]

杨贵妃歌舞乐艺之超凡、绝妙文献中多有描述，尤善唐代名曲《霓裳羽衣曲》。除此之外，杨贵妃之琵琶技艺亦超群非凡，上文所谓“音韵凄清，飘如云外”可见她在进行琵琶演奏时完全将乐器与曲调情感融合在一起，浑然天成，不分物我。杨贵妃亦创作曲调，如《明皇杂录·补遗》：

> 唐玄宗自蜀回，夜栏登勤政楼，凭栏南望，烟云满目，上因自歌曰：“庭前琪树已堪攀，塞外征夫久未还。”盖卢思道之词也。歌歇，上问：“有旧人乎逮明为我访来。”翌日，力士潜求于里中，因召与同至，则果梨园子弟也。其夜，上复与乘月登楼，唯力士及贵妃侍者红桃在焉。遂命歌《凉州词》，贵妃所制，上亲御玉笛为之倚曲。曲罢相睹，无不掩泣。[②]

在后世有关杨贵妃的小说中，更是强调她卓绝的音乐才能，比如乐史《杨太真外传》，叙其入宫时，“进见之日，奏《霓裳羽衣曲》”又记“妃子无何窃宁王紫玉

---

① 《明皇杂录》，第 51 页。
② 《明皇杂录》，第 46 页。

笛吹”事等等。又唐明皇在骊山，“时新丰初进女伶谢阿蛮，善舞。上与妃子钟念，因而受焉。就按于清元小殿，宁王吹玉笛，上羯鼓，妃琵琶，马仙期方响，李龟年篥，张野狐箜篌，贺怀智拍。自旦至午，欢洽异常。”又“妃善击磬，拊搏之音泠泠然多新声，虽太常梨园之妓，莫能及之。”如此种种，虽有夸饰之嫌，但杨贵妃善于歌舞，当非虚构。

总之，杨贵妃以其精湛的乐舞、器乐技艺，为后宫带来的全新的艺术生机，在艺术追求上与唐玄宗有着相同的认知。因此，就梨园的教习职能来看，开元时期，似乎由唐玄宗与杨妃掌教，加之梨园弟子本出于太常坐部伎中的佼佼者，都有着较为深厚的音乐功底，进行法曲教习，只需如“贵妃每抱是琵琶奏于梨园，音韵凄清，飘如云外”“上亲御玉笛为之倚曲”这样的示范教习，又或如玄宗之“声有误者”必觉而察之的精益求精，并不需要如太常一般系统培训，梨园作为内廷音乐机构，自与教坊一样，需要相关人员对其中事务进行处理。但实际的情况是，梨园的职官建制在玄宗与杨妃这样的实际教习者的存在下做出了一定的妥协，既为皇帝梨园弟子，教习与行政事务都由帝王决断也并无不能。如前所述，即便如教坊者，其事务虽由教坊使管理，但实际的决断权却依旧在帝王手中。可见，开元时期，由于唐玄宗酷爱法曲而兴建起来的法曲梨园，仰仗着帝妃喜爱而促进了法曲的发展，但在客观上也限制了梨园完整的职官设置。

与教坊的完整建制相比，史料中对于梨园在开元时期的职官建制并不明确，未及具体的梨园职官设置，这是研究的一个最大的缺憾。近年来，洛阳新出曹乾琳墓志，在某种程度上推进了这一问题。曹乾琳墓志题“唐故左金吾卫大将军上柱国曹府君墓志铭并序”，署“表弟杨泳撰并书”，正文云：

> 府君讳乾琳，字宝鼎，雍州高陵人也。本姓何，曾祖并高道不仕，养性烟霞，名不出其官讳也。父思缊，皇朝金紫光禄大夫行秘书监。积善余庆，诞生府君。山河降灵，琼枝孕质。性唯虚静，宠辱若惊。享年一十二，遭父丧，毁至灭性，殆不全生，食不享鲜，衣不袭丽，目不忤视，体不懈容。同气三人，府君居长。敦诗博礼，皆慈母训之。舅氏曹公，皇左武卫大将军，察府君无诡色于下，不谄情于上，遂进名入内，供奉圣朝，出入金门，徘徊凤阙天仗之下，别受恩晖，万乘亲教殊绝之艺。曹氏之姓，因此继焉。后天宝末，戎夷乱常，华夏隔命，君臣父子皆异国矣。府君每想龙庭之恋，未曾

不痛于心。常以恳祷斋戒，克宁邦家。至广德中，萍流江乡，届淮西幕，仕李相国，克勤驱驰。久而从军，书官当位，受游击将军守左金吾卫大将军员外置同正员赐紫金鱼袋上柱国兼光禄卿。两全忠孝，七纵戎夷，元熏任以腹心，雄司迁以荣贵。夫人彭城刘氏，令淑早彰，箴规不替。葛覃之时已咏，贤母之诚逾明。举案齐眉，作嫔君子。丁兹凶疊，沥胆灭心，悲棺榇以断肠，痛灵魂而匪托。岁月萧索，空轸孝情。府君有堂弟曰义忠，曰英等，抚榇长号，哀深至性，消行颖色，酸感路人。府君既敦高尚之情，岂顾风尘之吏。守道宴居十数年矣。呜呼！以贞元十三年三月九日享年六十九，终于东都河南县私第。孀妻主丧，孤妹号绝。以其年八月十三日迁葬于龙门乡南王村天竺寺师门北至岗阜也。……时岁次丁丑八月甲寅朔三日丙辰建。

曹乾琳妻刘那罗延墓志亦出土，为元和八年葬。第一章中我们引用毛阳光先生论文，已对曹乾琳的“梨园弟子”身份作了详细考察，兹不赘述。毛阳光先生认为曹乾琳当为昭武九姓胡族裔，这一民族本以擅长歌舞活跃于唐代宫廷中。另外，这一群体又是唐代禁卫军的重要组成人员。曹乾琳因为其舅舅的帮助，进入宫廷，而且得到玄宗皇帝的亲自教习，正是这些条件综合作用的结果。从曹乾琳的例子也可以看出，至少在梨园设置的早期，皇帝亲自教习还是一个主要的方式，职官是否出现还有待旁证。

二、梨园职官过渡：“梨园教坊使”

梨园帝妃的教习模式在天宝时期发生了一些变化。一方面，梨园弟子在数量上不断扩充，已不限于开元太常的三百坐部伎子弟，宫廷女乐的表演家也逐渐增多，并于宫中居于宜春北院，这就给原本就无职官建制的梨园管理增加了管理上的压力；另一方面，天宝年间，大唐帝国的政治、经济、军事等各方面的国家事务都在发生变化，宦官倾轧严重、边疆战事频发，玄宗于音乐领域采取了开元二十四年升胡部于堂上、天宝十三载改诸曲调名颁示于太乐署并令胡部新声与道调、法曲合作的音乐措施，以彰显华夏一体的政治思想。在这样的环境下，梨园的音乐职能在不断扩大，与其他音乐机构的交流变得更为密切，则梨园的职官建制也

就逐渐呼之欲出了。天宝中，以“梨园教坊使”的出现为一个坐标，开启了梨园职官的完整建制。据清朱枫《雍州金石记》卷七所载《窦居士神道碑》云：

> 今在三原县北十里桥头镇，碑首已失。题曰《唐故逸人窦居士神道碑并序》。北海郡太守李邕撰，河南府县口口进士段清云书。略云：居士讳天生，字白口，扶风人也。曾祖居士讳顒，祖居士讳希求，考居士讳口口。长子处宾、仲子思宾、季子元礼。天宝六载次丁亥二月丁未朔八日甲寅。嗣子上柱国思宾，季子梨园教坊使制新加银青光禄大夫行内侍省内侍元礼等建。宣德郎前行作监，右校丞范岌题额并镌。《金石文字记》，作在咸阳，误。此居士者其子数人俱为宦者，已独事佛，称居士者也。使北海为之文，霍窦之威，亦云盛矣。[①]

窦元礼为梨园教坊使，前人已有研究。笔者想要进一步讨论的是“梨园教坊使”这一官职。以往研究中存在矛盾，比如左汉林《唐代教坊及内教坊乐官考论》、《唐代梨园乐官新证》两文中，同样依据李邕《唐故逸人窦居士神道碑并序》这则材料，却没有断定其究竟是教坊官员还是梨园官员，也没有解释这种现象出现的原因，似有不妥。据上碑“天宝六载岁次丁亥二月□未朔八日□寅。嗣子上柱国思宾，季子梨园教坊使制新加银青光禄大夫行内侍省内待上柱国元□。”可知此“梨园教坊使”即窦元礼。史料所及“梨园教坊使”一词仅见于此。为何会出现这一“混合”职官呢？为何会在天宝年间出现？如前所述，梨园的成立，自始便由唐明皇亲自教习，所谓“皇帝梨园弟子”。但在这种地位极高的称谓之下，梨园职官设置也亦因帝妃教习模式而被遮蔽了，这是由至高无上的皇权所决定的。但与之形成鲜明对比的是，同时期设置的内廷音乐机构教坊，其职官则从成立伊始即存在。因此，“梨园教坊使”的出现，正消除了我们的疑惑：天宝年间，由于梨园规模和音乐职能的扩大，职官体系建立的诉求越来越大。而随着梨园的东移，更是加强了教坊与梨园的联系，这种联系不仅体现在艺术交流上，同时也体现在职官设置上。而天宝时期，“梨园教坊使”的出现正是梨园与教坊的职官合流的表现，亦可认为是特殊时期的产物。关于这种职官的“合流”，我们也可以通过文献中的相关记载寻求一些依据。

首先，文献中同时出现梨园、教坊，多在开天时期或以开天时期为背景。姚

[①]《雍州金石记》，第55页。

汝能《安禄山事迹》卷上：

> 禄山既移居亲仁坊，进表求降墨敕，请宰相至席宴会。是日，玄宗欲于楼下打毬，遂停打毬，命宰相赴焉。玄宗每于苑中放鹰鹘，所获鲜禽，多走马宣令赐赏。王鉷、杨国忠选胜燕乐，必赐梨园、教坊音乐。[①]

开天时期，梨园、教坊为同质性的机构，后世也是如此看待。梨园、教坊作为开天时期的音乐代表，是唐代音乐的最高水准，同时也作为一种盛唐时期的象征。因此，两者并举出现于文献及歌咏当中，本不足为奇。但这种同质的情境，也转而证明二者在职官上的合流。

其次，开天时期梨园乐与教坊乐存在合流。开元、天宝乃唐王朝音乐的巅峰时期，不仅表现在其乐舞造诣之高，同时也表现为其对音乐的接受与融合。据《新唐书》卷二二《礼乐志》：

> 开元二十四年，升胡部于堂上。而天宝乐曲，皆以边地名，若《凉州》《伊州》《甘州》之类。后又诏道调、法曲与胡部新声合作。[②]

《唐会要》三三“诸乐”条则反映了这一“合作”史实：

> 天宝十三载七月十日，太乐署供奉曲名及诸乐名，及改诸乐名。太簇宫时号沙吃陁调。……司空杨国忠、左相陈希烈奏、中使辅璆琳至，奉宣进止。令臣将新曲名一本，立石刊于太常寺者，今既传之乐府，勒在贞珉。仍望宣付所司，颁示中外，敕旨所请依。[③]

这是唐代音乐史上的重要事件，不仅是唐王朝在音乐追求上兼容并包的体现，同时也是唐玄宗本人对音乐审美的推进。如果说开元二十四年的将“升胡部于堂上”还只是一种音乐探索，那么天宝十三年的道调、法曲与胡部合作以及改诸曲名的措施，就称得上是一种改革了。盛唐音乐文化成为中晚唐乃至后世“追忆”的对象，正是这种音乐革新的结果。所改诸曲名中，将融合之后的曲目“传之乐府，勒在贞珉，仍望宣付所司，颁示中外，敕旨所请依”，更是表现出这种音乐改革的自信与决心。“合作”和“改名”，是一事两面，是一个重大的音乐工程，其中涉及了教坊乐和梨园乐的合作。这样的融合，不仅将梨园法部与教坊乐舞更为紧密地联系到一起，同时也使得梨园与教坊之间的职官合流变得更为自然而合理。

---

①姚汝能撰、曾贻芬点校：《安禄山事迹》，中华书局，2006年，第81页。
②《新唐书》，第476-477页。
③《唐会要》，第615-619页。

因此窦元礼得以在天宝时期担任“梨园教坊使”一职，无疑是这种兼收并蓄的音乐改革在官职上的体现，可以说这一官职具有其特殊的历史意义。

因此，“梨园教坊使”可以说为我们研究梨园官职的建制提供了一个重要的时间坐标，同时也让我们看到了教坊职官建制于梨园的影响。换言之，我们可以将“梨园教坊使”看作梨园职官逐渐完善的一种过渡。以文献中宝应二年“代宗系广平王复二京，梨园供奉官刘日进制《宝应长宁乐》十八曲以献”为梨园职官系统设置的一个节点，其后形成独立的体系。

三、安史乱后梨园职官的正式设置

安史之乱以后，唐王朝的音乐盛况毁于一旦，而兼容并包的音乐气魄亦不复存在。此时，随着梨园职官体系的独立，梨园与教坊的职官开始表现分化的情况，而中晚唐时期梨园职官体系设置在很大程度上受教坊影响。开天时期，除了窦元礼担任梨园教坊使之外，文献中却只字未提及正式的梨园职官，直到代宗时始有“梨园供奉官”的称谓。据《新唐书》卷二二《礼乐志》：“代宗系广平王复二京，梨园供奉官刘日进制《宝应长宁乐》十八曲以献。”[1]而此后便相继出现了梨园使、梨园判官、梨园供奉官等官职。如《旧唐书》卷十二《德宗本纪》：“（大历十四年）停梨园使及伶官之冗食者三百人，留者皆隶太常。”[2]又有王文干在宪宗初“改梨园判官”[3]，李升荣元和九年“特授梨园判官”。[4]关于梨园职官体系，据左汉林《唐代梨园乐官新考》[5]、《唐代梨园的乐官、乐工和组织》[6]的研究，梨园职官主要由梨园教坊使、梨园使、梨园判官、梨园供奉官、都知（都都知）组成，其主要音乐职务由梨园的低级官员担任，梨园使主要是处理梨园的政务，并不一

[1]《新唐书》，第477页。
[2]《旧唐书》，第320页。
[3]赵造：《中大夫行内侍省内给事员餐置同正员上柱国赐绯鱼袋王公墓志铭》，《全唐文》卷七六四，第7938页。
[4]魏则之：《唐故正议大夫行内侍省内侍伯上柱国陇西郡开国子食邑五百户李公墓志铭（并序）》，西安西郊热电厂基建工地隋唐墓地清理简报《考古与文学》1991年，第94页。
[5]左汉林：《唐代梨园乐官新考》，《东南大学学报》（哲学社会科学版）2007年第2期，第87页。
[6]左汉林：《唐代梨园的乐官、乐工和组织》，《乐府学》第二辑，第142-156页。

定具有音乐技能。如此诸般，可见受教坊影响之深①。

中晚唐时期梨园职官体系的成熟，不仅表现在其职官设置的完整性上，还表现在内部人员的弹性上。这从下面这个例子可见一斑。《册府元龟》卷一百五十三：

> 文宗以宝历二年十二月自江王入讨内难。甲申，诏殿前兵马使王士迁、李忠亮、张士岌各杖一百，流天德军。飞龙排马官樊惟良、阎文颖各杖一百，流灵州。道士赵归真流儋州。僧惟真流罗州。僧齐贤流雷州。僧正简流辨州。待诏辛自政杖二百，流永州。飞龙小儿五人各杖一百，流康、罗等州。高品杜金立、许士莒各杖一百，流儋州。品官邵士忠、李务真、阎敬宗、李叔各杖一百，流、琼、珠、崖等州。左右军杖球军将于登、王曰荣等六人，并于本军杖杀之。又勅道士纪处玄、杨冲虚，伎术人李元戢、王信并配流岭南。供奉官孙从彦、王从素，并杖六十，配陵前。宣徽使冯志恩勒随灵驾赴河内。刘克明男行信、孔目官陈简、梨园白身李进朝各决杖二十处死，以盗玉带银器故也。②

这里面提到“梨园白身”的情况。按，中晚唐时期，大量的例子表明宦官被称为“白身”③。宦官为教坊使、梨园使是普遍的情况，但梨园似乎走向了更极端的情况：宦官直接活动于梨园中。至少在现有的材料中，我们尚未发现教坊中出现这种情况。这可能是梨园性质变化的某种迹象。可惜梨园白身的材料只有这一孤证，无法提供更多的信息。

梨园与教坊职官由“合流”到“分化”的过程，也是其逐渐独立的过程，但从史料中可知，这种“独立”也存在着“互流”的现象，梨园、教坊职官可以转任，据《唐故桂管监军使太中大夫行内侍省奚官局令员外置同正员上柱国赐绯鱼袋梁元翰墓志并序》：

> 至元和十一年，恩命缀其时才，转充梨园判官。长庆二年九月廿九日，圣上以政德吏用，改充教坊都判官。乐府推能，六律和畅。大和六年八月六

---

①按：任飞《唐代太常、教坊乐官研究》中论及“都知”一职时认为都知、都都知乃为梨园体系职官，因《南部新书》所记米嘉荣为教坊都知，而记李可及梨园都都知两相矛盾。笔者以为，此种“矛盾”正好见证了教坊职官体系的设置于梨园职官体系之影响。

②《册府元龟》，第1714页。

③参见蒋礼鸿先生《义府续貂》“私白、私白身、白身”条，《蒋礼鸿文集》第二卷《义府续貂》，浙江教育出版社，2001年，第154-155页。

日，文宗皇帝间命是资，从教坊判官，除西头著番。[①]

由梁元翰从梨园判官到教坊都判官，再到教坊判官的迁转表明，梨园与教坊职官存在流转的现象。这种职官之间的相互转换不仅说明了梨园、教坊两个机构的性质相似，同时也见出对应职官都具有相似职能。

梨园职官在天宝后虽已独立并逐渐形成了自己的体系，但就教习传统来说，却仍旧保持着原有的帝妃教习模式，兼而有之。据《唐故赠陇西郡夫人董氏墓志铭并序》：

王者统天地，合阴阳，外班元士之秩，内备嫔御之列。莫不慎择华族，精选良家。将以应九九阳数，佐明明之圣德。其或艺传躧步，体善折腰。声既溢于九霄，名自传于千古者，有若赠陇西郡夫人董氏焉。夫人轩盖承家，派流绵远。自扰龙而受氏，奋直笔以传芳。仲舒擅美于儒林，君翼名登于仙籍。岂独清音响亮，空号双成之笙。长袖翩翩，唯许娇娆之舞而已矣哉。自笄年入居官壶，容华绰约，仪则详闲。执礼谦和，发言明媚。而又纤腰柔弱，举趾嫣妍。飞燕自得于体轻，平阳雅称其妙丽。当德皇御宇，而名远辰听。超自辈流，登于乐籍。时或曲移节奏，韵变宫商。故态方口于俗流，新声尚迷于众伎。彼则哇咬才啭，此已俯仰合仪。岂习利而学能，诚目击而心得者也。时或令节良辰，赐宴兰殿。百辟就列，九奏在庭。天子厌八佾之旧容，思七盘之新态。锦茵既设，罗袜徐登。动容而宛转若神，当场而意气自得。莫不金屋驻景，借白日之光辉，玉女萦空，讶采鸾之腾赴。宁独千官万乐，屏息而心呼者哉。是以列圣佳其艺能，六宫推其德美。虽修蛾已老椒房之贵人，而罗袖时翻授梨园之弟子。名居上品，时历六朝。逝水不留，化泉将及。以开成二年岁次丁巳八月壬辰朔廿二日癸丑，卒于内院，享年六十有六。皇帝念其恩旧，奖其伎能。宠赠追荣，窆引加口。口其年其月卅日辛酉，俾祔葬于先茔万年县霸城乡南窑村以口，口也。呜呼！通灵台下，汉皇传十里之香，紨隅山口，颙顼有九嫔之葬。诏词臣填，铭于墓云。铭曰：

芬口口口兰发丛，婀娜兮翠柳摇风。芳姿妙舞不复见，纤腰雅口口成空。于嗟绝艺时所仰，特诏词臣志幽壤。[②]

文宗时期的内官董氏因技艺出众而登乐籍，又“以列圣佳其艺能，六宫推其德美”

---

① 《全唐文补遗》第三辑，第 216 页。
② 《全唐文补遗》第一辑，第 313 页。

而被选入宫中成为内官。入宫以后，“虽修蛾已老椒房之贵人，而罗袖时翻授梨园之弟子。”与杨贵妃奏琵琶于梨园之示范教习一样，董氏以其精湛的舞艺教授梨园弟子。由此可见，在梨园职官已经独立的情况下，开元时期“帝妃教习”模式依旧被延续下来，两者似乎并不冲突，可以并行为之。但这种延续与开元时期已有本质区别，开元时期玄宗对梨园的建设比较重视，同时也因其与杨贵妃有着极高的艺术造诣才能够亲掌梨园的教习与管理，这是艺术能力与管理能力的双重构建，正因如此才造就了所谓“皇帝梨园弟子”。这不仅是梨园地位的彰显，同时也体现出玄宗在梨园构建中的重要作用。因此，文宗时董氏授梨园弟子乐舞与开元时玄宗、杨妃之情状已有很大差别，与梨园的全面管理相差甚远，仅教习舞艺一事相当，可以说只是停留在艺术追求的层面上，并且由“罗袖时翻授”可见这种教习行为并非常态。如上诸端皆表现出梨园在进行职官建制后与原有管理模式的差异：一方面，梨园职官的形成自然为其机构各方面事务的管理提供了保障；但另一方面，梨园、教坊在开元时期达到全盛，必然与玄宗的皇权力量、艺术修养是分不开的。也正因如此，才能够在没有系统的行政职官的情况下造就出空前绝后的音乐盛世。

天宝以后梨园职官以“梨园教坊使”一职为坐标，逐渐形成自身独立发展的体系，且在此过程当中，基本是依据教坊职官的建制来完成最终的职官设置的。梨园官职形成以后，与教坊职官存在流转，但梨园的教习依旧保留了开元时期的“帝妃模式”，与梨园职官体系并存。可见，教坊职官体系虽然于梨园影响甚大，但依旧有其相异之处，这是我们在研究当时需要注意的问题。

法曲梨园作为独立的内廷音乐机构一直延续指唐末，其职官体系也一直维系着。钱易《南部新书》丙：“咸通中，俳优恃恩，咸为都知。……梨园使奏曰：‘三十人皆都知。’乃命李可及为都都知。”[①]可见懿宗咸通年间梨园职官尚有活动，由“三十人皆都知”可知，其中活动乐工还是比较可观的。任半塘先生据《唐会要》卷三四“大历十四年五月，诏罢梨园伶使，及官冗食三百人，留者隶太常。”认为法曲梨园于代宗时便已罢废[②]，一部分学者亦持此说，如邱晨音、曹胜高、黎国韬先生等，而将梨园职官以禁苑梨园纳之，梨园法曲之职能由宣徽院、仙韶院变相取代，此论尚需更多史料明证。从现有研究中所见的传世文献与墓志资料

① 《南部新书》，第34-35页。
② 《唐戏弄》下编，第1125页。

来看，天宝时梨园教坊使窦元礼、代宗时梨园供奉刘日进、宪宗时梨园判官王文干、梁元翰以及梨园判官李升荣、咸通中梨园都都知李可及，他们的职官性质与教坊职官有颇多相似之处①，而与太常系统职官则相去甚远，为法曲梨园的职官无疑。

总之，梨园职官在开天时期呈现出帝妃教习的模式，并不如教坊一般有完整的职官建制。开天之际，以梨园教坊使的出现为肇端，梨园职官开始走向独立建制，并于肃宗广平年间梨园使的出现为其独立之标志。而由梨园使、梨园判官、梨园供奉官等职官的设置来看，梨园职官体系的建制受到教坊职官之影响。但从墓志材料中可知，帝妃教习模式并没有完全退出历史舞台，而是与独立职官并行为之，共同掌教梨园乐艺。

第四节 教坊、梨园职官的活动空间及其性质

自清人徐松撰《唐两京城坊考》开始，里坊研究开始受到人们关注，而其中一项很重要的任务就是以里坊空间为背景探讨历史人物、事件的展开。传世文献和新出墓志当中关于教坊、梨园及相关音乐机构职官及乐工（包括宣徽院、仙韶院乐工）的居住和活动的信息多有叙述，这为我们从里坊空间上去把握其职官的性质，以及教坊职官的活动范围奠定了资料基础。已有的教坊、梨园职官研究中，并未注意到其职官的空间因缘，此处特辟出一节来考察这一问题。以图为证，按图索骥，希望有助于深化教坊、梨园职官性质的认识。

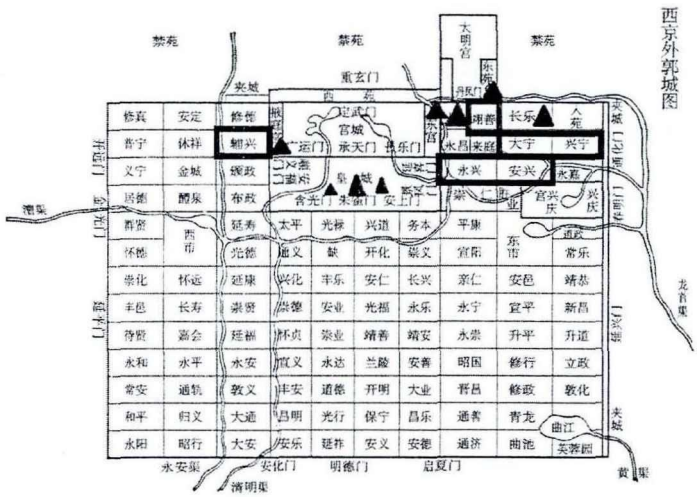
一、教坊、梨园职官活动的区位特点

考察教坊、梨园职官的宅邸分布与皇城、宫城的位置关系，可见其与帝王关系如何，前文已明开元教坊乃玄宗安置其藩邸旧部之机构，梨园亦为开元后玄宗亲自组建的内廷音乐机构，通过其人员的宅邸分布或可更为直观、深刻的说明教坊、梨园与帝王、皇权的特殊关系，并挖掘其深层次的政治意图。另，史籍文献

①左汉林：《唐代梨园乐官新证》，《东南大学学报》，2007 年第 2 期。

中，包括新出墓志中的材料，都不可能完整的记录整个时代的人员活动情形，所收资料往往是不同时代的人物在不同里坊活动的汇编，这里有历时与共时的问题，考察这些不同时代、不同地点的人物活动情况，能够排除时间、空间对教坊、梨园本质问题的偏见，使研究结果相对客观。笔者经过整理，将传世文献与新出墓志中可考的教坊、梨园职官居住里坊及其兼任教坊职官时的职务地点标示如下图：

图 3：唐教坊职官活动空间示意图



注一：下图引自李健超《增订唐两京城坊考》（增订版），三秦出版社，2006 年，第 17 页。

注二：□代表教坊职官的居住里坊；△代表教坊职官的职务活动范围

如图所示，长安城中，唐代教坊职官的居住空间与职务活动范围，以帝王活动所在的宫城为中心，呈现出规律性的分布。首先，教坊人员居所环绕宫城呈现出小聚居的状态。我们观察到，教坊、梨园职官所在的翊善坊、大宁坊、兴宁坊、永兴坊、安兴坊、辅兴坊都是围绕大明宫之里坊。而就进一步的区位而言，实际上这几个里坊是介于大明宫与兴庆宫之间的政治敏感区域：翊善坊北邻丹凤门横街，丹凤门是大明宫最大也最重要的城门，翊善坊与大明宫毗邻，又介于左右教坊延政坊、光宅坊之间，其政治地位、音乐影响自不待言；长安的街道以南北向十一条纵街和东西向十条横街构成，纵横交错，其中又以通各城门的六条街道为宽，即贯通长安城东西三城门的三条大街和与皇城南面三门相通并直抵外城郭南面三门的六条大街，文献中常有“六街”之称。而大宁坊、兴宁坊之南，永兴坊、

安兴坊之北夹道的通化门街则正是六街之一，在区位特点上不仅表现为介于大明宫与兴庆宫之间的政治性、御用性，同时也在区位空间上有着先天的街宽优势。[①]从某种意义上说，大宁坊、兴宁坊、永兴坊、安兴坊与翊善坊一样，政治、音乐的区位优势都是得天独厚。

教坊职官主要由内侍省内侍、南衙禁军官员这两大群体“兼”“充”，皆为皇帝亲信系统，其活动围绕皇城、宫城。因而教坊职务活动也就与这两大群体的活动重合，尤其值得注意的是教坊职务活动区域与政治空间的叠加效应。教坊职务活动频繁的几个坊：翊善坊、长乐坊（延政坊）历来就是唐代政治活动敏感的区域，而作为皇城东面的要塞——光宅坊，乃开天之右教坊所在。这种情况还可以由范安及、王毛仲、苏日荣、梁元翰四人之政治活动表现出来。

其次，如果说在外部区位分布上，教坊、梨园职官的宅邸呈现出围绕宫城的状态，那么，我们进一步观察则又可以得出这些里坊与里坊之间形成小范围聚居的结论。从东西向来看，大宁坊与兴宁坊相邻、永兴坊亦为安兴坊邻坊；而从南北向来看，教坊、梨园职官所在的五个里坊、三个聚居区域又是纵向相连的，密不可分。我们相信，教坊、梨园乐官集中择居于这几个里坊当中，这种链锁式的居住状态并不是偶然的现象，而是与其职官的御用属性密切相关。

唐玄宗的藩邸旧在隆庆坊，后改建为兴庆宫。于是围绕这一空间，形成了教坊职务活动的集中。范安及、王毛仲原是玄宗藩邸之人。《新唐书》卷二十二《礼乐志十二》：“玄宗为平王，有散乐一部，定韦后之难，颇有预谋者。”[②]所谓“散乐一部”，当混杂了不少部伍之人，在平定韦后及太平公主叛乱时为玄宗效力。《范安及墓志》云：“先天之际，国步犹艰，气肇于夏庭，耶谋连于盖主。”而其二人居所在兴宁里，正是太平公主之宅所在。这种空间上之关系，是二人在平定叛乱时的政治利益转化的结果，二人分别为教坊使也正是这种利益的反映。《旧唐书》卷一百八十四《宦官传》：

> 玄宗尊重宫闱，中官稍称旨，即授三品将军，门施棨戟，故杨思勖、黎敬仁、林招隐、尹凤祥等，贵宠与力士等。杨则持节讨伐，黎、林则奉使宣传，尹则主书院。其余孙六、韩庄、杨八、牛仙童、刘奉廷、王承恩、张道

---

①唐代很多官方、民间的音乐活动均在宽阔的重要街道举行，以扩大影响力，如康昆仑与段善本斗琵琶乐，就是在长安著名的六街之一朱雀门街进行的。
②《新唐书》，第475页。

> 斌、李大宜、朱光辉、郭全、边令诚等，殿头供奉、监军、入蕃、教坊、功德主當，皆为委任之务。[①]

教坊官成为“宫闱”中的重要力量。《苏日荣墓志》：“天子巡陕，为腹心之臣。封扶风县开国子，除右千牛卫大将军。主上龙飞，录功班爵。改右武卫大将军，充仗内教坊使。”[②]“巡陕”，当德宗之事。可见苏日荣实为兴元定难功臣，与皇帝的密切关系自不待言。

梁元翰大和六年时，“从教坊判官，除西头著番”，其后参与了平定甘露政变：“至（大和）九年，十一月，侍臣宰相王涯、贾餗等，以凤翔节度使郑注中外结构，为之逆党，伏恶日下，拨乱天机。辇毂惊骇，王庭沸腾。凶刃交驰，煞光肆起。君臣失图，万姓忘业。赖当军神姿动天，锐锋雪。旋出甲兵，遏其寇势。时我大夫忠效罄命，亲受密旨，令监捍贼。”[③]梁元翰宅不详，但王涯宅在光宅坊。《新唐书》卷一六九《王涯传》载：“帝以其孤进自树立，数访逮，以私居远，或召不时至，诏假光宅里官第。”另一位甘露政变的策划者郑注，在政变失败后，“枭注首光宅坊，三日瘗之”（《新唐书》本传）。[④]光宅坊作为右教坊所在，这些政变及其余绪在此坊中展开，足见其空间位置的重要性。

上引唐王朝内部重要的历史事件，都与教坊及教坊官员相联系，这正是教坊存在空间因缘使然。而这种空间聚居，在在政局紧张的时刻，也成为威胁皇权的最直接因素。所以甘露之变后，“凤翔献郑注首，诏悬于光宅坊西北角，三日而去”。翊善坊、光宅坊一区恰好是教坊乐官分布最密集的范围之一，这就可以想见其“杀鸡儆猴”的政治意图了。

一方面，如前文已述教坊、梨园与皇权的特殊关系，教坊、梨园乃皇权娱乐之产物，宫廷御用的时乐机构；另一方面，现有研究中，已有学者关注到唐代长安一些群体居住的特点。据杜文玉先生的研究，唐代宦官的住宅分布有下面的规律：

> 唐代长安宦官居住区的分布有一个明显的特点，即绝大多数宦官的住宅位于长安城北部。以春明门至金光门东西横街为界，除李辅国（居永宁、安邑坊）、鱼朝恩（居光行坊）、如京使马某（居长寿坊长安县公廨之内）宅位

---

① 《旧唐书》，第 4757 页。
② 《全唐文补遗》第一辑，第 232 页。
③ 《全唐文补遗》第三辑，第 216 页。
④ 《新唐书》，第 5317、5316 页。

于这一横街之南外，其余无一不在其北，分布于太极宫与皇城东西两侧诸坊内，其中太极宫与皇城东面的光宅、翊善、永昌、来庭、大宁、兴宁、永兴、安兴诸坊宦官住宅最多，以西诸坊相对较少。形成这种分布的原因是太极宫与皇城以西诸坊靠近内侍省，宦官住在这里便于到内侍省供职和入掖庭宫、太极宫供役。然内侍省只是宦官管理机构，对于大多数宦官来说供职和役使之处在内廷，其选择住处时必须要首先考虑方便出入宫中。……唐代宦官住宅围绕皇宫分布的这个特点，是宦官势力依附于皇权的直接反映。[①]

杜文中所及光宅、翊善、大宁、兴宁、永兴、安兴诸坊，是长安城中宦官居住最为密集的区域，而由前文图示可知，这些区域同时也是教坊官员居住的首选。教坊、梨园职官以近侍、内侍身份供职于此二音乐机构中，有的教坊、梨园职官甚至直接由宦官担任，如梨园教坊使窦元礼、教坊使彭献忠，梨园白身李进朝。在某种程度上来说，教坊、梨园的职官体系与宦官有着千丝万缕的关联，而其职官宅邸的相似分布与聚集，又恰好说明了这两个职官群体的共同性质：依附于皇权而又服务于皇权。据此，我们再回过头来看开元年间以内侍省内侍兼领梨园教坊使的窦元礼，其宅邸所在的长安县辅兴坊，看似“独处”，实际则与大明宫前诸坊的性质相通，但由于梨园教坊使窦元礼又有掖庭局的职务，因此居住于此当为就近供职之便。即便如此，也是依托太极宫而居住的里坊，实则与围绕大明宫、兴庆宫诸坊性质相似，并不例外。

综上，教坊、梨园职官的宅邸分布呈现出一种围绕皇城的小聚居状态，这种状态与此二机构的御用性质息息相关，也直接表明了其职官体系与帝王关系的特殊性。但如果我们转换一下研究的视角，从历时的角度来考虑教坊、梨园职官宅邸的分布情况，则能够在现有结论的基础上得出更为深入、准确的信息。为了便于我们观察教坊、梨园职官宅邸各朝代的分布情况，我们将以上图示中教坊、梨园职官宅邸的分布按照时间的先后标识如下：

兴宁坊2、大宁坊、辅兴坊	翊善坊	翊善坊	大宁坊	安兴坊 翊善坊	永兴坊
玄宗（开元、天宝时期）	宪宗	穆宗	敬宗	武宗	宣宗

①杜文玉：《唐代长安的宦官住宅与坟茔分布》，《中国历史地理论丛》1997年，第4期。

由图可见教坊、梨园乐官宅邸里坊分布的稳定性，其中兴宁坊、大宁坊、翊善坊三坊之分布几乎贯穿整个唐代，似乎并没有因为时代的变化而为教坊、梨园的职官择居所淘汰，尤其是翊善坊。说明这类人员无论自主择居也好，皇恩赐宅也罢，均为有意识的选择前述最为集中的延喜门横街南北之里坊居住，具有很明显的区位选择意图。这说明，教坊、梨园职官的居住区位实际上非常集中，并且稳定，由上文分析可知，教坊、梨园职官的择居主要具备以下几个方面的特点：

第一，靠近皇城、宫城，玄宗时期尤其以大明宫、兴庆宫之间的里坊为盛，这不仅是作为近侍人员的需求，也作为维护皇权的一支力量所在。

第二，靠近西京教坊之所在光宅坊、延政坊，并且形成了邻坊相居的小聚居情况，这样便于乐工本身的交流与管理，提高教坊创作的整体水平。

第三，依托东市的商业文化与平康坊北里的饮妓文化，不仅促进周围里坊的声乐活动发展，同时也为音声人的声乐交流提供良好的平台。

第四，择居多于长安六街之南北两侧，交通便利，人员众多。并且，前文已述斋会音声及斗乐多于宽阔街道发生，择居于此，不仅能够接触更多的乐舞活动表演，以便教坊人员采择民间曲调，同时也为他们的商业演出提供更多的机会。

另外，从教坊、梨园职官居住的时间轴中还可以观察到，翊善坊的出现于宪宗之后最为显著，不仅有教坊乐工宅邸的记录，同时也有教坊乐官居住见于墓志材料当中。这个现象引起了我们的注意，按说教坊活动于玄宗开天时期为全盛，而翊善坊则位于左右教坊即光宅坊与延政坊之间的里坊，如按照前文所言其择居的四个特点来看，翊善坊亦应成为首选之里坊。那么，造成这种的时间与空间“错位”的原因究竟是什么呢？关于这个问题，以下三则材料值得注意：

“元和十四年正月，诏徙仗内教坊于布政里。”【《唐会要》卷三十四《杂录》】

“（元和）十四年春正月庚辰朔，以东师宿野，不受朝贺。壬午，复置仗内教坊于延政里。”【《旧唐书》卷十五宪宗下】

“开元中始别署左右教坊，上都在延政里，东都在明义里，以内官掌之。至元和中，只署一所。”【《乐府杂录》】

前文已述《唐会要》当中“布政坊”当为“延政坊”之误，则宪宗元和十四年时，西京教坊系统之音乐机构当总置于延政坊中，即翊善坊东面之邻坊，而据

《长安志》中延政坊“半以东，大安国寺”的内部格局可知，此坊内宅邸当分布当以“半以西”为主，然教坊系统之音乐机构当设于此区域，这样一来，与西面之翊善坊交流可谓更加密切。这样的里坊选择，不仅考虑到各个里坊的外部区位分布，同时也重视里坊内部结构之特殊所造成的择居影响。

综上，无论从历时的角度还是共时的角度来说，教坊、梨园职官的宅邸分布均呈现出一种相对集中、比较规律的状态。这种状态使我们了解到，教坊、梨园这类型的音乐机构在整个唐代的御用性质基本不变，其人员与帝王关系密切且特殊，均属内官、近侍一类。其次，这些围绕着皇城与宫城所分布的宅邸，向我们暗示着教坊、梨园音乐活动在唐代的各个时期均呈现出较为活跃的状态，并非如同一些研究所言自安史之乱后急剧衰落。因此，研究教坊、梨园职官的宅邸分布，对于我们全面的认识唐代教坊、梨园两个音乐机构的活动情况至关重要。

二、教坊、梨园音乐活动里坊分布特征

然而，任何一种区位分布都不是孤立存在的，教坊、梨园职官宅邸这种围绕宫城的小聚居状态，必然会促使该区域的居住人群持有一种共同的择居心态。为了便于我们对教坊、梨园人员居住宅邸的区位意义有一个总体的把握，兹将文献与新出墓志中可见的与教坊、梨园音乐活动相关机构分布、人物宅邸情况以表格和图示分列如下。这些相关机构包括：宣平坊教坊、太平坊乐官院、安兴坊乐官院、平康坊北里三曲以及崇仁坊礼会院；相关人物则有：太常乐工、宣徽院乐工、仙韶院乐工（官）以及活动于鸡坊、马坊中与教坊、梨园音乐密切相关的内侍人员，但不包括太常乐官，因为太常乐工从阶层上来说与教坊、梨园乐工一样，但太常卿、太常少卿都是清望之官，并不与教坊系统相同。另外还要考虑到一些擅长歌舞器乐的士人、官员以及他们的侧室、妻妾，她们往往出生比较低微，因善音律歌舞而得以改变命运，有些甚至本来的身份就是乐工。

表 5：唐代教坊、梨园职官及其相关人物音乐活动资料（按照里坊聚集群排列）

居址	人物	时间	籍贯	归葬地	担任教坊、梨园官职或与此相关事由	资料来源
翊善坊	彭献忠	元和十二年卒，年五十二	京兆三原	万年县凤栖原	内府局丞；加内侍省内侍赐上柱国充教坊使；充飞龙使；终左领军卫大将军，知内侍省，充左神策军护军中郎将，兼左街功德使	《全唐文》卷六百四十四

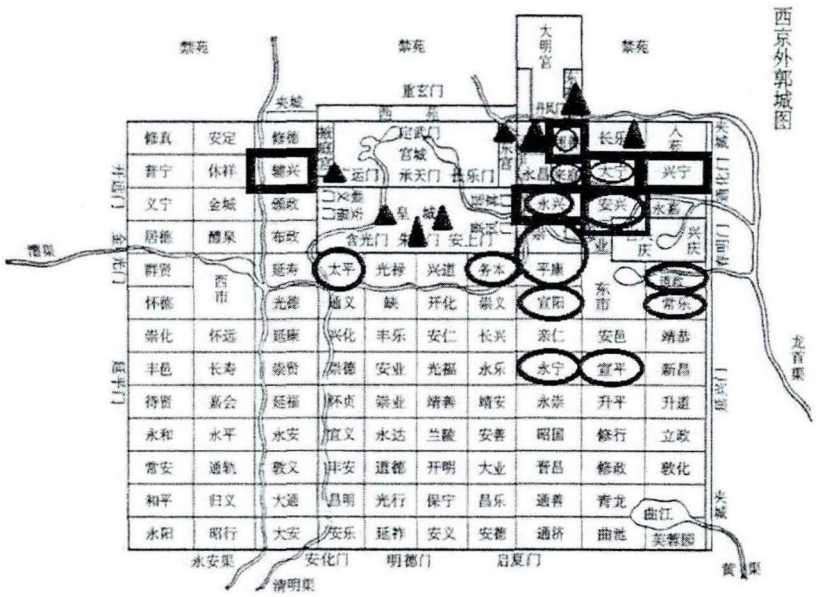
	李臻绯	长庆四年			（长庆四年）十一月丁未，赐教坊乐人李臻绯，并赐翊善坊宅一区。	《册府元龟》卷一百八十
	张渐	会昌五年卒，年六十二	徐方	长安城东南十五里上傅原	以将族选授武宁军卫前将；长庆初，隶仗内教坊供奉第一部	《全唐文补遗》第三辑
	高力士	天宝年间			《酉阳杂俎》："翊善坊保寿寺，本高力士宅，天宝九年舍为寺。初铸钟成，力士设斋庆之，举朝皆至，一击百千。" 《高力士传》："高力士于来庭坊造宝寿寺"。	《酉阳杂俎》、《高力士传》
永兴坊	太常乐工	开元中			让皇帝之子瑀知音，尝早朝过永兴里，闻笛音，顾左右曰：是太常工乎？曰：然。他日识之，曰：何故卧吹笛？工惊谢。	《新唐书》、《唐语林》卷三
	彭君	大和五年卒			宣徽院承旨，既迩箫韶，盖疏郑（下阙）语乐工曰：今陛下以乐也不专盈口，将以理心以和，神人以和，（下阙）	《全唐文补遗》第八辑
	田章	大中十一卒，年六十九	雁门	万年县洪固乡胄贵里东迁曲村毕原	解褐授宣州宁国县尉，充教坊使判官；迁朝散郎、行左内率府长史兼左神策军推官；终授渠州刺史	《全唐文补遗》第三辑
崇仁坊	鱼朝恩	永泰年间			《册府元龟》卷927："鱼朝恩，•••代宗永泰初，设无遮斋会于崇仁坊之南街。"（长安志卷8亦有类似记述：大历中，鱼朝恩于坊之南街设斋会，奏内坊音乐。）	《册府元龟》、《长安志》
	造乐器赵家				《乐府杂录》：文宗朝，有内人郑中丞善胡琴。内库二琵琶号大、小忽雷，郑尝弹小忽雷，偶以匙头脱，送崇仁坊南赵家修理。大约造乐器悉在此坊，其中二赵家最妙。"	《乐府杂录》
平康坊	北里	大中年间			平康里入北门，东回三曲，即诸妓所居之聚也。妓中有铮铮者，多在南曲、中曲。其循墙一曲，卑屑妓所居，颇为二曲轻斥之。其南曲中曲，门前通十字街，初登馆阁者，多于此窃游焉。二曲中居者，皆堂宇宽静，各有三数事。前后植花卉，或有怪石盆池，左右对设，小堂垂帘，茵榻帷幌之类称是。••• 有一妪号汴州人也，盛有财货，亦育数妓，多蓄衣服器用，僦赁于三曲中。亦有乐工聚居其侧，或呼召之立至。每饮率以三镮，继烛即倍之。	《北里志》
宣阳坊、昭国寺	贾昌	开元、天宝年间	长安		以斗鸡得幸玄宗	《东城父老记》
永宁	曹氏	大和三年卒			冀王傅李有裕侧室，"曹氏其先乐人也，无名位可书"	《碑林博物馆墓志续编》

坊						
务本坊	李琬、太常工人	广德中			广德中，前双流县丞李琬者亦能之，调集至长安，僦居务本里，尝夜闻羯鼓声，曲颇妙，于月下步寻，至一小宅，门极卑隘，叩门请谒，谓鼓工曰："君所击者，岂非耶婆色鸡乎？虽至精能而无尾，何也？"工大异之曰："君固知音者，此事无人知。某太常工人也，祖父传此艺，尤能此曲，近张通儒入长安，某家事流散，父没河西，此曲遂绝。今但按旧谱数本寻之，竟无结尾声，故夜夜求之。"……工如所教，果相谐协，声意皆尽。（如柘枝用浑脱解，甘州用急了解之类是也。）工泣而谢之，即言于寺卿，奏为主簿，后累官至太常少卿，宗正卿。	《羯鼓录》
	王娇娇	咸通五年卒	汴州开封人		长女兄以善音律归于故相国卢公钧，卿因女兄遂习歌舞艺，颇得出蓝之妙。弘农人初以音律知，遂用彩问于女兄。唐咸通庚辰岁子月遂归于杨氏。【卢钧宅在万年县务本坊，则其善音律"女兄"当在此坊活动，王娇娇出嫁之前应同住一坊。】	《汇编》咸通〇三八
宣平坊	京兆府教坊					吕大防《长安城图》
大宁坊	常无逸	天宝其年卒			以公弄鸟皆驯，且有老莱之好；牧鸡知胜，遂用梁鸯之能。故别敕检校鸡坊使。	《全唐文补遗》第三辑
	任自达	宝历元年			宝历元年闰七月壬申，赐教坊乐官任自达大宁坊宅一区。	《册府元龟》卷一百八十
兴宁里	范安及	开元二十八年卒，年六十八	京兆奉天	万年县长乐原	都苑总监；加云麾将军；左领军卫翊府中郎将、兼知总监、教坊、内作等使；左武卫将军；终镇军大将军行右骁卫大将军	《全唐文补遗》第三辑
	王毛仲	开元中	高丽人		知东宫马驼鹰狗等使；辅国大将军，检校内外闲厩，知监牧使，进封霍国公；兼领教坊使	《新唐书》、《存砚楼文集》卷十六
广化坊（即安兴坊）	王文干	会昌四年卒，年五十有三		凤城东龙首原	梨园判官；迁鸡坊使，转宣和殿使，改军器监判官，寻迁左神策军宴设使；开成五年，诏遣充新罗使	《全唐文》卷七百六十四
	乐官院				乐具库在望仙门内之东壁。俗乐，古都属乐园新院，院在太常寺内之西北也，开元中始别署左右教坊，上都在延政里，东都在明义里，以内官掌之。至元和中，只署一所；又于上都广化里、太平里，兼各署乐官院一所。	《乐府杂录》
道政	王仁淑	开元廿七年卒	太原人	咸阳县西北平原	宁远将军守右司卫率上柱国张令晖室人，巴渝郑卫之曲，口蔡秦齐之声，皆能练其节奏，赏其音	《全唐文补遗》第一辑

坊					律。年符二八，召入宫闱。彩袖香裾，频昇桂殿。清歌妙舞，常踏花筵。	
常乐坊	尉迟青、王麻奴	大历中			大历中，幽州有王麻奴者，善此伎，河北推为第一手；恃其艺倨傲自负，戎帅外莫敢轻易请者。时有从事姓卢，不记名，台拜入京，临岐把酒，请吹一曲相送。麻奴偃蹇，大以为不可。从事怒曰："汝艺亦不足称，殊不知上国有尉迟将军，冠绝今古。"麻奴怒曰："某此艺，海内岂有及者耶？今即往彼，定其优劣。"不数月，到京，访尉迟青所居在常乐坊，乃侧近僦居，日夕加意吹之。	《乐府杂录》
辅兴坊	窦元礼	天宝中	京兆	长安五斋原	梨园教坊使制新加银青光禄大夫行内侍省内侍上柱国	《金石萃编》八十七
太平坊	乐官院				乐具库在望仙门内之东壁。俗乐，古都属乐园新院，院在太常寺内之西北也，开元中始别署左右教坊，上都在延政里，东都在明义里，以内官掌之。至元和中，只署一所；又于上都广化里、太平里，兼各署乐官院一所。	《乐府杂录》

兹将表格中的人物里坊，标示如下图中。注：□代表教坊职官的居住里坊；△代表教坊职官的职务活动范围；○代表与音乐文化活动相关人物的居住里坊

图 4：唐代教坊、梨园职官宅邸及其相关人物音乐活动的分布



总的来说，围绕宫城的小聚居状态，这一整体的概念是不变的。我们观察到，

很多教坊梨园职官所居住的里坊，同时也是乐工居住、音乐活动繁盛的里坊所在，如图示中方形与圆形重叠的几个里坊：翊善坊、大宁坊、永兴坊、安兴坊。这正是教坊乐官与乐工以及其他音乐人物活动的共同里坊，这些里坊从外部上形成紧密的聚居锁链，其原因除了便于服务帝王娱乐、乐工出入教坊外，不得不说他们的聚居持有一种共同的择居心态，即以类而居，共同构成了大明宫与兴庆宫之间的帝王亲信群体，是皇权忠实的维护者。

但具体而言，这种更大范围内的音乐机构、乐工以及相关音乐活动的分布又呈现出一些自身的特点：第一，一些里坊群集中于丹凤门街前数坊中，即朱雀门街东第三街自北向南诸坊，包括翊善坊、来庭坊、永兴坊、崇仁坊、平康坊、宣阳坊、永宁坊，平康坊西邻的务本坊以及永宁坊东的宣平坊也是这一区位锁链的一部分。这些里坊往往以“两两相连”的形成，自身又形成更紧密的锁链。如翊善坊与永兴坊，此二坊中除了居住教坊职官外，亦有许多教坊乐工及其乐器师等与乐舞表演相关人员活动的踪迹。《册府元龟》卷一百八十“滥赏”条下：“（长庆四年）十一月丁未，赐教坊乐人李臻绯，并赐翊善坊宅一区。”[①]唐代音乐机构之一的太常，其乐工亦居住于永兴坊。《新唐书》卷八十一：

> （让皇帝子）瑀亦知音，尝早朝过永兴里，闻笛音，顾左右曰：“是太常工乎？”曰：“然。”他日识之，曰：“何故卧吹？”笛工惊谢。[②]

以此二坊相邻的其他坊里，乐人活动也十分频繁。又如崇仁坊、平康坊，更是形成密不可分的区位结构。永兴坊之南为崇仁坊：

> 北街当皇城之景风门，与尚书省选院最相近，又与东市相连，选人京城无第宅者多停憩此。因是一街辅奏，遂倾两市，昼夜喧呼，灯火不绝，京中诸坊莫之与比。[③]

其得天独厚的的区位优势，是唐代音乐活动开展及乐舞人员交流的理想之所。崇仁坊有关的音乐活动，如“大历中，鱼朝恩于坊之南街设斋会，奏内坊音乐。”此坊中还聚居了修理乐器的“二赵家”。《乐府杂录》载：

> 文宗朝，有内人郑中丞善胡琴。内库二琵琶号大小忽雷。郑尝弹小忽雷，偶以匙头脱，送崇仁坊南赵家修理。大约造乐器悉在此坊，其中二赵家最妙。

---

① 《册府元龟》，第 2165 页。
② 《新唐书》，第 3599 页。
③ 《增订唐两京城坊考》第 82 页。

①

这种教坊官员和乐人小聚居的特点的形成，可能是行政命令刻意的安排（比如赐宅）带来的记过，其目的当然是为了便于提供服务。但这种行政规划，反过来又会影响唐代音乐活动区位的自然聚居。崇仁坊之南，就是著名的平康里。此坊是中晚唐以后娱乐文化的发源地，其区位形成，正是借助教坊的效果。关于这一点，本文第五章中会有详细分析。

第二，介于大明宫东南与兴庆宫之间的里坊，包括大宁坊、兴宁坊、安兴坊，道政坊、常乐坊亦为这一区位链锁的一部分。这一区域是政治中心，也是教坊音乐最为活跃的区域。如在此区域内的延政坊，实为左教坊之所在；大宁坊，有教坊乐官任自达宅。《册府元龟》卷一百八十："宝历元年闰七月壬申，赐教坊乐官任自达大宁坊宅一区。"②安兴坊与兴宁坊，更是教坊、梨园职官的首选居住区位，并也成就了周边里坊之音乐氛围。如供奉于鸡坊中的常无逸也居住于大宁坊，晚唐时《乐府杂录》中所记乐官院其中之一就是在安兴坊。而兴庆宫南的道政坊、常乐坊，或亦受到此种音乐氛围之影响，加之身份也多帝王亲信司职，形成聚居也就顺理成章了。据此，这些里坊可谓是皇帝近侍之机构、人员的聚居区，具有浓郁的宫廷御用性质。

第三，相关音乐机构所在的里坊。这些里坊看似分散，实则可以看成是以上两个区位环境的过渡与衔接。比如太平坊，位于皇城西南，虽隶属长安县但与万年县靠近，尤其应当注意太平坊与内侍省、掖庭宫的区位联系。设乐官院与此，其区位连接作用、加强管控的意识还是十分明显的。否则在中晚唐时期，教坊已"只署一所"的情况之下，断不会在远离大明宫之地设置这样的机构。据此我们可以认为，更大范围内的音乐机构、乐工以及相关音乐活动的分布实际上是界限比较模糊的，可以说是围绕着整个皇城、大明宫以及兴庆宫，这些资料虽然是共时视角下的结论，但区位因素及其氛围的形成和影响其产生和消亡同样困难，往往具有很强的稳定性。

综上，在职官的居住影响下，无论是其他相关音乐机构也好，抑或太常、教坊、梨园乐工也罢，几乎都自发的形成了与其职官体系相类似的区位聚居，其主导作用，不言而喻。教坊、梨园职官所聚居区域，犹如一个个据点，并利用不同

① 《乐府杂录》，第 31-32 页。
② 《册府元龟》，第 2165 页。

的区位优势，展现出对周围相关里坊的影响力。如丹凤门街前数坊中，之所以会形成平康坊北里的音乐繁盛景象，除了左右教坊职官里坊的影响外，自然也不能忽略东市的商业氛围以及崇仁坊靠近景风门的天然优势。而介于大明宫与兴庆宫之间的里坊，则首先不能忽略的就是政治因素，其次也应当重视左教坊所在的延政坊，因为它又是元和十四年教坊“只署一所”区位所在，音乐自身的因素亦十分强大。

第三章　唐代地方教坊考——以眉县教坊为个案

地方音乐遗迹的研究是近年来古代音乐史研究兴起的一个视角，即通过历史地理学、考古学、人类学等学科的方法研究古代音乐问题。其研究模式一般是通过对历史上音乐文化遗存丰富的地区进行历史文献梳爬和实地调查，然后综合运用上述学科背景进行解释。正如历史地理研究以自然环境为客观参照物，地方音乐史迹研究的理据则在于：中国近千年来音乐文化中存在的“稳定性”因素，比如乐户、乐籍制度。这方面的代表作品如项阳先生《山西乐户研究》。地方音乐遗迹在一定程度上可以帮助今人“复原”古代的音乐文化盛况，聆听远古时代的“回响”。教坊是隋唐以来兴起的音乐机构，尤其是唐玄宗设左右教坊专掌俗乐，与太常雅乐分流，这成为中国古代音乐文化史上的标志性事件，并一直影响着后世的音乐文化进程。由教坊所引发的中央与地方音乐机构的问题，是音乐史研究的难题。近年来有学者注意到了明清地方志中的教坊遗迹，比如闻喜县梨园镇，但引发了不少争议。陕西眉县教坊村是一个历史悠久的自然村落，其形成与当地历史上的教坊遗迹必然相关，有学者已注意到[①]。但眉县教坊村形成的时间、背景等诸多问题，尚待考索。这方面考古学的证据并未见，而实地考察亦存在难处。本文通过对眉县及其周边地区相关历史文献的梳理，在实证的基础上，辅以历史演绎之方法，试图还原眉县“教坊村”一名由来之真相，寻找眉县之于教坊的历史记忆。

第一节 眉县教坊村溯源

2009 年，陕西眉县（古郿县）出土了一件秦代青铜扁壶，壶内存有疑为 2200

①程晖晖：《曲家魏良辅是乐籍中人说——兼谈乐籍群体、教坊体制对昆曲和传统曲牌的意义》一文中论述明清时期教坊乐籍制度时，提到陕西眉县教坊村的南教坊、北教坊和教坊堡三个行政区域单位，但并未就此作出辨析，其文载《中国音乐学》2013 年第 3 期。

多年前的美酒，此事一时引起了考古学界的热烈反响，却没有人将此美酒的发现地——教坊村，与隋唐以来的音乐机构教坊联系在一起。查全国行政区划图，陕西眉县金渠乡所辖村落中确有教坊村，辖南教坊、北教坊和教坊堡。关于教坊村之渊源，眉县地方志中有不少线索。现存最早的眉县志为明万历二十九年（1601年）县人刘九经所撰《郿志》，该书历代志书曾引用，如今仅美国费城图书馆藏海内孤本。据其书第一卷“地形”载：

> 骆谷东曰赤谷，俗呼红河，源出太白湫，名太白峡，水来山岩，喷飞类瀑布，一名瀑布泉，泉产鱼，岐（校注：应作鳍）皆斑，文若梅，名七星鱼，人弗食云。出谷分三派，迳河底注渭者曰洪沟河，逾石嘴升高阪，支延坠落，仅给食用，或曰齐相宁戚，导之又称宁曲河，迳第二坡，由教坊注渭者曰教坊河，产螃蟹，伏石下续骨者取之，迳马头原，由清湫注渭者曰清湫河，夹穿镇堡，有荷池，且涸矣。[①]

同卷又载：“成化甲辰乙未，岁大旱，参政乐安谢□绶行部至郿，欲引渭溉田……又西南开斜谷关口，溉勤田南麓，南开太白峡，东西二渠，溉普济、教坊。”可见万历时当地已明确有教坊河、教坊村。

通过历史文献梳理可知，眉县教坊村的出现更早可追溯至金代。据《（宣统）郿县志》卷九“金石遗文”上载高褒撰为宁曲乡人撰《宁曲社重修食水记》之经过：

> 郿之东南有村曰宁曲，右高阜，左平野，清渭经其北，太白当其南，厥田沃壤，物产蕃茂，则富庶甲于境内者也。……儒生刘文秀者，乃宁曲土人也。世号富家目击其事，慨然有澄清兼善之志，遂裒众具牒诣有司以请曰：“夫民之用水，固有定制，自下而上，强不得陵弱，富不得兼贫，遵其次序，周而复始，重其罚以防于奸邪，明其禁以示于弗渝，然后水之利可均，民之讼可息，不惟发扬贤相便民之余休，抑亦副国家设官所以为民之意也。”时治郿者皆贤深然其辞，判而授之。一日，刘与乡友命褒为记。褒曰：“夫述一事，纪一功，当在于俊才杰士，其浅识寡学者将何益哉。”牢让数日，竟不见察。褒寓居于教坊，常往来于宁曲，素睹诸公之厚盼，辞不获已，于是

---

①《郿志》电子本（未出版），眉县地方志编纂委员会办公室校注，2012年3月。资料来源：郿县档案史志地情网：http://www.mxdadq.cn/l2_6/201401/t20140120_432741.htm。《国家图书馆藏地方志珍本丛刊》有影印版。

退而援毫以书其父老之所云尔。二曲高褒记。[1]

该碑刻据毕沅《关中金石记》卷七考："金兴定五年（1221年）冬下元日立，高褒文，张待举正书，康节篆额。"其碑阴有《宁相创兴水之图》。高褒当时"寓居于教坊"，正是教坊村。今有宁渠村，即宁曲，与教坊村同属于眉县金渠乡，可见地名之古。而进一步梳理金代以后之眉县志可知，眉县教坊村一名，不仅历史悠久，而且传承稳定。

据《（宣统）郿县志》卷九"金石遗文"下有元代《重修太白庙记》，为李昶撰，延祐元年（1314年）四月旦日立，其碑阴题名第二层有"太白乡教坊社：王良甫等二十五人"，又元代《大元诏命加封》，其题名最晚至至顺二年（1331年）九月左右，其碑阴题名中层有："郿县士版：骆家社史伯贞；教坊社冉义方；法义社黄文口，营田社孙士从……"[2]据以上题名，元代眉县已有教坊社，属太白乡。

前引《郿志》卷一可知明代有教坊村，又据《郿志》第二卷"政略"载："编户一十八里，而以三乡领之，曰诸葛：领众安、全善、勤田、广积、西硙、南麓。曰太白：领清湫、普济、清远、长乐、教坊、保家。曰凤栖：领槐芽、柿林、温泉、横渠、务本。"可见明代眉县地方建置承元之旧。

又据《（雍正）郿县志》卷二"乡保甲四至"记录的南乡十五联中："第四联九堡，中宁曲北堡至县十五里。正东五里接五联南教坊；东北六里接五联北教坊。第五联八堡，中南清湫至县二十五里：正西四里南教坊；又正西四里北教坊。"[3]可见雍正时期教坊村分为南北两堡，属南乡，略变元明之制。如今眉县教坊村还辖北教坊、南教坊及教坊堡，则一仍清代之旧。

据前文所溯眉县教坊村之时代可知，至迟至金兴定五年（1221年）当地已形成以"教坊"为名的自然村落。依据自然村的命名规律，当地教坊村的出现当远在金兴定五年之前。至于其他川流、津梁等以"教坊"为名者，则或早或晚。既然村名为"教坊"，则当地必然存在与教坊相关的遗迹、人物事件。在金兴定五年之前，金、北宋之统治中心都远离关中地区，史书亦不见皇帝临幸眉县之踪

---

[1]李带双原本、沈锡荣增补：《（宣统）郿县志》，《中国地方志集成·府县志辑·陕西》第35册，凤凰出版社，2007年，第265-268页。
[2]《（宣统）郿县志》，第282-289页。
[3]张素修、张执中等纂：《（雍正）郿县志》，《北京大学图书馆藏稀见方志丛刊》第72册，国家图书馆出版社，2013年，第440-441页。

迹，当地出现教坊遗迹的可能很小。另外，可以眉县教坊村同一片区的其他村落的出现时间作为旁证。如元延祐元年（1314 年）《重修太白庙记》与太白乡教坊社同时者有清湫、横渠、槐芽等社，据《（宣统）郿县志》所载《金大定四年（1164）牒》中已“郿县青秋乡槐芽社”[①]；又如北宋嘉佑七年（1062）苏轼为凤翔府签判，作诗多篇，其一诗自注云：“是日晚，自郿起至清湫镇宿。道过太白山，相传云：军行鸣鼓角过山下，辄致雷雨。山上有湫，甚灵，以今岁旱，方议取之。”[②]同时又有《太白山下早行，至横渠镇，书崇寿院壁》等诗[③]，都提到了眉县当地村镇之名。如此诸端皆说明眉县教坊村及其周边村落的形成当在北宋中叶以前。联系眉县地区有关史实，与教坊相联系者最有可能在唐五代。

村在古代行政区划中属最下级单位，也是国家控制力量的末梢，其存在和变迁遵循一种“自然”原则。村名的形成是自然或者自发的，其形成一般要经历很长时间的积淀，一旦形成则非常稳定。而乡、里等行政区划名称，极易受到国家干预力的影响，变动则非常大。中国有不少村名的历史都超过上千年，而隋唐之间里坊的名称已如走马灯，原因正在于此。村名是一种“历史记忆”的传承，而构成这些“历史记忆”的人、事、物有很多。教坊由一个音乐机构到一种音乐文化之演变，于眉县地区最终作为一个地名被传承下来。“教坊村”这一名称是否与隋唐以来兴起的教坊有关？这个问题的答案，不仅需要我们在充分整理文献、利用新出土材料的基础上进行论证，同时也需要我们回到“历史现场”，以一种“了解之同情”的态度，将唐代地方音乐机构的研究推进一步。

第二节 眉县教坊村与随驾教坊

唐代教坊随皇帝行在而存在，这是一个重要的现象，骊山华清宫教坊、梨园即一典型的例子。当然，有教坊的行在需要一定的条件，一般需要长期居住，有宫殿建筑。这符合皇帝起居、享乐之需要。比如华清宫依托骊山温泉，其营建

---

①《（宣统）郿县志》，第 248 页。
②王文诰辑注，孔凡礼点校：《苏轼诗集》，中华书局，1982 年，第 126 页。
③顾祖禹撰，贺次君、施和金点校：《读史方舆纪要》卷五十五谓：“清湫镇，在县东二十里。元置镇于此，以近清湫水而名。”实则其设镇远在元前。顾氏未见苏轼诗，见《读史方舆纪要》，中华书局，2005 年，第 2650 页。

历史悠久。到隋代，宫殿的规模已十分可观。贞观十八年（644）太宗诏姜行本、阎立德加以营建，号汤泉宫。高宗咸亨二年（671）改名温泉宫。至唐玄宗天宝六载（747）又改为华清宫，基础设置已相当完善。唐代北方温泉众多，每至冬十月之后，皇帝都喜欢出幸各温泉，骊山温泉只是其中之一，但最为出名。《南部新书》卷辛载：

> 海内温汤甚众，有新丰骊山汤，蓝田石门汤，岐州凤泉汤，同州北山汤，河南陆浑汤，汝州广成汤，兖州乾封汤，邢州沙河汤，此等诸汤皆知名之汤也，并能愈疾。骊山汤，甫迩京邑，帝王时所游幸。玄皇于骊山置华清宫，每年十月车驾自京而出，至春乃还。百官羽卫，并诸方朝集、商贾繁会，里闾阗咽焉。山上起朝元阁，上常登眺，命群臣赋诗。正字刘飞诗最清拔，蒙赏之，右相李林甫怒飞不先呈已，出为一尉，竟不入而卒，士子冤之。丧乱以来，汤所馆殿，鞠为茂草。[①]

眉县之凤泉汤虽没有华清宫那样的名气及历史积淀，但在唐玄宗之前，永徽五年高宗临幸过。至唐玄宗开元十七年又有三次临幸。第一次在开元三年冬十月："甲子，幸郿县之凤泉汤。十一月己卯，至自凤泉汤。乙酉，幸新丰之温汤。…甲午，至自温汤。"[②]此番在眉县期间，唐玄宗还进行了大规模的狩猎活动。《通典》卷七十六载："开元三年十月大蒐于岐州凤泉汤，属夜雪天寒，其围兵并放散，各赐布一端，绵一屯。"《唐大诏令集》卷八十"典礼"目中有《放围兵敕》，亦为此而发[③]。《全唐文》中有《幸凤泉降所过地方刑罪制》[④]，也可能是这次活动的题中之义。另外，当时唐玄宗还有赋诗言志，群臣唱和。唐玄宗诗题《幸凤泉汤》：

> 西狩观周俗，南山历汉宫。
>
> 荐鲜知路近，省殿觉年丰。
>
> 阴谷含神爨，汤泉养圣功。

---

① 《南部新书》，第 121 页。

② 《旧唐书》卷八，第 186 页。

③ 《唐大诏令集》卷八十"典礼"《放围兵敕》：昔周有岐阳之搜，汉有扶风之命，讲师习武，夸功耀威，故王者狩必以时，招虞人以礼。时则远矣。朕自祗膺图箓于兹四年，每巡狩郊畿，不出百里，且爱力而节用，非盘游而好乐。今者四方无事，百谷有成，因孟冬之月临右辅之地，戒兹五校，爰备三驱，非谓获多，庶存除害。一昨长围已合而大绥未举也。闻朔天降雪，狐裘且御，未免初寒，鹑衣不充，宁堪冻露。朕更截狡兽要轻禽以此游娱孰云矜恤况为之父母育彼黎元中宵耿然明发增惕其围兵处并宜放散。开元三年十月。

④ 《全唐文》卷二十一《幸凤泉降所过地方刑罪制》："凡称原减，颇详故事，罪至死刑，宽其大戮，况听成有法，阅实无冤。属阳和上春，积雪未降，天地之于庶物，正亭之而毒之，皇王之抚兆人，宁以杀而止杀。申念重辟，恻然疚怀，特布湛恩，助兹生气。其犯斯刑者，宜决一百，配流远恶处。其犯杖配流者，宜免杖依前配流。已决及流三千里者，节级稍移近处。二千五百里以下并宜配徒以殿。"

益龄仙井合，愈疾醴源通。

不重鸣岐凤，谁矜陈宝雄。

硕将无限泽，沾沐众心同。

张说和诗《奉和圣制幸凤汤泉应制》：

周狩闻（集作因）岐礼，秦都辨凤（集作雍）名。

献禽天子孝，存老圣皇（集作泉）情。

温润宜冬幸，游畋乐岁成。

汤云出水殿，暖气入山营。

坎意无私结，乾心称物平。

帝歌流乐府，溪谷也增萦。

另外，苏颋亦有诗写凤泉汤围猎诗，题《扈从凤泉和崔黄门喜恩旨解严罢围之作》：

辇路岐山曲，储胥渭水湄。

教成提将鼓，礼备植虞旗。

不取从畋乐（集作敬），先流去杀慈。

舜韶同舞日，汤祝尽飞时。

物应阳和施，人知雨露私。

如何穆天子，七萃几劳师。

此后，唐玄宗临幸眉县凤泉汤还有如下两次，据《新唐书》卷五《玄宗纪》：

（开元十一年十月）丁酉，幸温汤，作温泉宫。甲寅，至自温汤。…十二月甲午，如凤泉汤。戊申，至自凤泉汤。

（开元十八年十月）庚寅，如凤泉汤。癸卯，至自凤泉汤。十一月丁卯，幸温泉宫。丁丑，至自温泉宫。[①]

虽然温泉很多，但在开元二十一年之前，凤泉汤和温泉汤是唐玄宗冬季临幸最频繁者，而且去凤泉汤的三次都是先后临幸两个地方，这说明眉县凤泉汤在唐玄宗初期的重要性，但从另一个侧面也反映出唐玄宗初期对于冬季驻跸温泉的选择尚未定型。开元二十一年之后，唐玄宗在长安时只到骊山温泉过冬，再未临幸过凤泉汤等其他温泉。这与驻跸温泉附近基础设施营建的进程有关。

在长达数十日至数月的温泉“度假”中，若无宫殿是不可想象的。如《南部

① 《新唐书》，第130-131、135页。

新书》所说："每年十月车驾自京而出，至春乃还。百官羽卫，并诸方朝集、商贾繁会，里闾阗咽焉。"可见随幸之羽卫、百官以及其他人员非常多，温泉附近的接待能力是一个很大的问题。骊山温泉附近虽然自秦汉以来屡有营修，唐贞观中曾营御汤，但到唐明皇时代，已不能满足需要，至开元中期以后，骊山温泉又迎来了新的一波宫殿营建。《（雍正）陕西通志》载唐玄宗开元十一年年事前总论云："冬十月帝如温汤，初作宫。十二月如凤泉汤。"其"初作宫"三字非常关键。此年玄宗先到了骊山温泉，待了十七天便又到眉县温泉。此时温泉宫已经建成，但唐玄宗还是要移驾眉县，这只能说明温泉宫配备的其他基础设置尚未全备。与之相似，眉县温泉也是如此。玄宗开元十一年十二月幸凤泉汤时"诏有司万事自备，不得干扰百姓"（《册府元龟》卷一百十三）。开元十一年之后，骊山温泉宫殿的营建还在进行，至天宝六载十月改温泉宫曰华清宫为一个节点。华清宫的营建与大臣私第的营建同时，据《资治通鉴》卷二百一十五天宝六载"十二月壬戌，发冯翊华阴民夫筑会昌城，置百司，王公各置第舍，土亩直千金。"[①]《唐会要》亦载："（天宝）六载十二月二十一日，筑会昌城于汤所，置百司及公卿邸第。"[②]《长安志图》卷上《唐骊山宫图下》注云："天宝六载筑罗城于汤所，置百司公卿邸第。"[③]为了便于临幸及政务处理，不惜重建县治，可见唐明皇于骊山温泉所费之心机。除了宫殿、私第，自然还有泡温泉必备的汤沐馆，当时最有名的乃"诸杨"之汤沐馆，《新唐书》卷二百六《外戚传》云："帝常岁十月幸华清宫，春乃还，而诸杨汤沐馆在宫东垣，连蔓相照，帝临幸，必遍五家，赏赉不訾计，出有赐，曰'饯路'，返有劳，曰'软脚'。"[④]

在一应基础设置建成之后，为适应皇帝政事以及游乐之需要，长安京都中的部分职能机构被临时借调到骊山，由此形成了骊山官署。前引《通鉴》《会要》等文中"置百司"即此意。又据《新唐书》卷一百三十九《房琯传》载："天宝五载试给事中，封漳南县男。玄宗有逸志，数巡幸，广温泉为华清宫，环宫所置百司区署，以琯资机算，诏总经度骊山疏岩剔藪，为天子游观。"[⑤]华清宫建制明确分为"百司区署"与"天子游观"。在骊山百司中，有温泉监。据《唐六典》

---

① 《资治通鉴》，第 6883 页。
② 《唐会要》卷八十六，第 1584 页。
③ 李好文撰，辛德勇、郎洁点校：《长安志图》，三秦出版社，2013 年，第 30-31 页。
④ 《新唐书》，第 5849 页。
⑤ 《新唐书》，第 4625 页。

载：

> 温泉汤：监一人，正七品下。…丞一人，从八品上。温泉汤监掌汤池宫禁之事，丞为之贰。凡驾幸温汤其用物不支所司者皆供之，若有防堰损坏，随时修筑之。凡王公已下至于庶人，汤泉馆室有差，别其贵贱，而禁其踰越。[①]

温泉汤监设置的具体时间不详。据《旧唐书》卷四十二《职官志》："从第八品上阶"有"诸仓、诸冶、司竹、温汤监丞。"小注："《武德令》有盐池、盐井监丞，《神龙令》有太和监丞。"[②]则温汤监丞的设置当在神龙之后。《唐六典》编于开元二十六年，记录了温泉汤监、丞，其设置可能就在此前不久，这与前述骊山温泉官署营建相合。可以推测，至开元二十一年之后，骊山温泉不仅基础设施已完备，而且百官建置也已完成。百司之中，即有为皇帝游乐需要的教坊及梨园。《长安志图》"唐骊山宫图"详细图绘了骊山胜景、宫殿、百司、汤馆。其中梨园和小汤已经得到考古发掘的证实[③]。而教坊之位置，在罗城之南，温泉核心区之外，右讲武殿之西。这种位置的设置与教坊的性质有关：教坊本为管理俗乐之所，早期教坊官员皆由武官兼任。综言之，开元二十一年以后，骊山温泉宫殿、私宅、汤沐馆、官府等基础设置已逐步完善，加之其地理距离、水质等其他条件，已成为唐玄宗冬春季驻跸的不二之选。

眉县凤泉汤北朝以来亦颇有名。郦道元《水经注》中载："渭水又东，温泉水注之。水出太一山，其水沸涌如汤。杜彦达曰：可治百病，世清则疾愈；世浊则无验。其水下合溪流，北注十三里入渭。"[④]隋文帝开皇中曾于此地建宫殿作为游幸之所，据《隋书》卷二十九《地理志》"郿县"下载："有安仁宫、凤泉宫。有太白山、五丈原。"[⑤]此凤泉宫即依凤泉汤而建。凤泉汤在高宗时期及开元初能成为唐帝临幸的一个重要场所，主要的原因便是当地有隋代遗存的宫殿，而此时骊山旧有之宫殿历时已久，或毁或存，新的宫殿又未建立。唐明皇最初临幸凤泉汤，在当地也做了一些基本的营建。开元三年冬明皇在凤泉汤过冬，有《酬赏凤泉汤知顿官及百姓敕》："其所经州县，供顿官及百姓，并造凤泉汤屋宇使及夫匠，

---

① 《唐六典》卷十九"司农寺"，第529页。
② 《旧唐书》，第1800-1801页。
③ 唐华清宫考古队：《唐华清宫梨园、小汤遗址发掘简报》，《文物》，1999年第3期，第25-42页。
④ 郦道元著、陈桥驿校正：《水经注》卷十八"渭水"，中华书局，2007年，第440页。
⑤ 魏征等撰：《隋书》，中华书局，1973年，第810页。

并置营幕桥道使，宜令所司勘会奏闻。其缘御路及顿场麦苗有损者，亦令勘责，量事酬补。”[①]其中有“造凤泉汤屋宇使及夫匠并置营幕桥道使”，可见当时在凤泉汤处亦建有简单的屋宇及其他基础设置。但在开元中后期，随着骊山宫殿的兴建，而眉县温泉又未见任何营建的痕迹，地位遂一落千丈。

从骊山温泉的教坊及百司设置中我们得到启发：眉县温汤既然为唐玄宗早期重要临幸之地，又在左右教坊设置之后，教坊等部分官署极有可能随驾在眉县温泉周边设立机构。虽然规模或完整程度有待考索，但作为随驾娱乐的必要组成部分，教坊乐工、乐器等也应当随行而予以安置。张说和唐玄宗《幸凤泉汤》诗有云“帝歌流乐府，溪谷也增萦”，虽然意在歌颂帝王诗歌之“光辉”，但其用“乐府”之典（意谓唐明皇之诗被编入乐府演唱），也从侧面说明当时教坊或者梨园等音乐机构被带入眉县凤泉汤的事实。由于各种因素，条件更好的骊山温泉成为唐明皇后期冬季驻跸游乐的唯一场所，并将教坊“复制”于此。因之，作为唐玄宗早期临幸之地的眉县凤泉汤，亦应有与骊山温汤相匹配的随驾音乐机构——教坊。这种以帝王意志为主导的历史遗迹或历史记忆，自古以来就有以“史迹地名”之先例，据华林甫先生的研究，这类地名渊源解释在魏晋时数量明显增多[②]。而《长安图志》有“长安、咸宁二县民多以故宫殿、门阙名其所居”，说明此类地名解释常常应用于唐人生活之中。因此，“教坊村”一名渊源于唐玄宗幸凤泉汤之随驾教坊，在眉县地区以一种“史迹”的文化优势得以传承下来，是极为可能的。

进一步而言，通过眉县温泉隋代所遗存的两大宫殿安仁宫、凤泉宫与教坊村位置的关系，对照骊山温泉中诸官署与教坊的关系，可以更清晰地看到随驾教坊设置的一种“常态”。据清顾祖禹《读史方舆纪要》卷五十五“凤泉城”条载：

> 在县东南三十里，隋义宁二年析郿县地置，属郿城郡。唐武德元年属郇州。三年改属稷州。贞观八年县废。旧有凤泉宫，在城内，亦隋开皇中置。又有温泉在太白山下，所谓凤泉汤也。唐永徽五年幸凤泉汤，开元中亦数临幸焉。[③]

顾祖禹说凤泉宫“在城内”，究竟是明清郿县城内还是隋代郿县城内未说清。据

---

①《唐大诏令集》卷八十“典礼”，第461-462页。
②华林甫：《中国古代地名渊源解释发展原因的分析》，《中国历史地理论丛》，2000年第2期，第199-215页。
③《读史方舆纪要》，第2648页。

《（雍正）郿县志》中县境全图，隋凤泉县之位置在教坊（村）之东横渠镇之北。但县城不同于宫殿，凤泉宫当依温泉而建，则循着温泉的位置或许可得到线索。据《（雍正）陕西通志》卷八：

> 渭水又东赤谷水，源出太白湫之瀑布泉，分为三派，一为洪沟河，其东为教坊河，又东为清湫河，右纳白马池之黑谷水，皆北流入于渭。
>
> 渭水又东山河（一名槐芽泉）径槐芽镇北流入之，又东汤谷河（即《水经注》之温泉）径故凤泉宫北流入之。[①]

又《（乾隆）凤翔府志》卷一“山川”条载：“凤泉汤：槐芽镇东南，距县治五十里，为隋唐胜迹，今名温泉，浴之愈疾。”[②]据上资料，凤泉宫在温泉（今汤峪河）下游入渭处。《（宣统）郿县志》卷十八“道路”中有详细记录从教坊村至汤谷之里程：

> 由县治出东门东南行五里，渡乾沟河至下乾沟，又东南十里至河底村，又东南五里至南教坊堡，渡教坊河，又东二里许，渡霸王河，又东三里至清湫村。渡清湫河，又东二里许渡山河，又东三里至槐芽镇，又东十里至东柿林村，渡汤谷河，又东十里至横渠镇。[③]

据此，教坊堡约在汤谷河西北二十余里。结合《（雍正）郿县志》附《县境全图》[④]及《中国文物地图集》陕西分册郿县文物图，益可证明。凤泉宫与教坊的位置关系，正好符合骊山教坊安置于罗城之外，远离核心官署区的特点。

总之，郿县温泉既然作为唐玄宗初期冬季临幸的重要选择，并且当地有隋代宫殿之便，又经高宗、玄宗简单之营建，作为随驾百司之一的教坊出现在郿县应该是无疑的。无论是教坊乐工还是教坊官署，都有可能成为教坊村形成的历史理据。

---

①沈青崖等编纂、刘于义等监修：《（雍正）陕西通志》，《文渊阁四库全书》本第551册，台湾商务印书馆，1986年，第446页下。

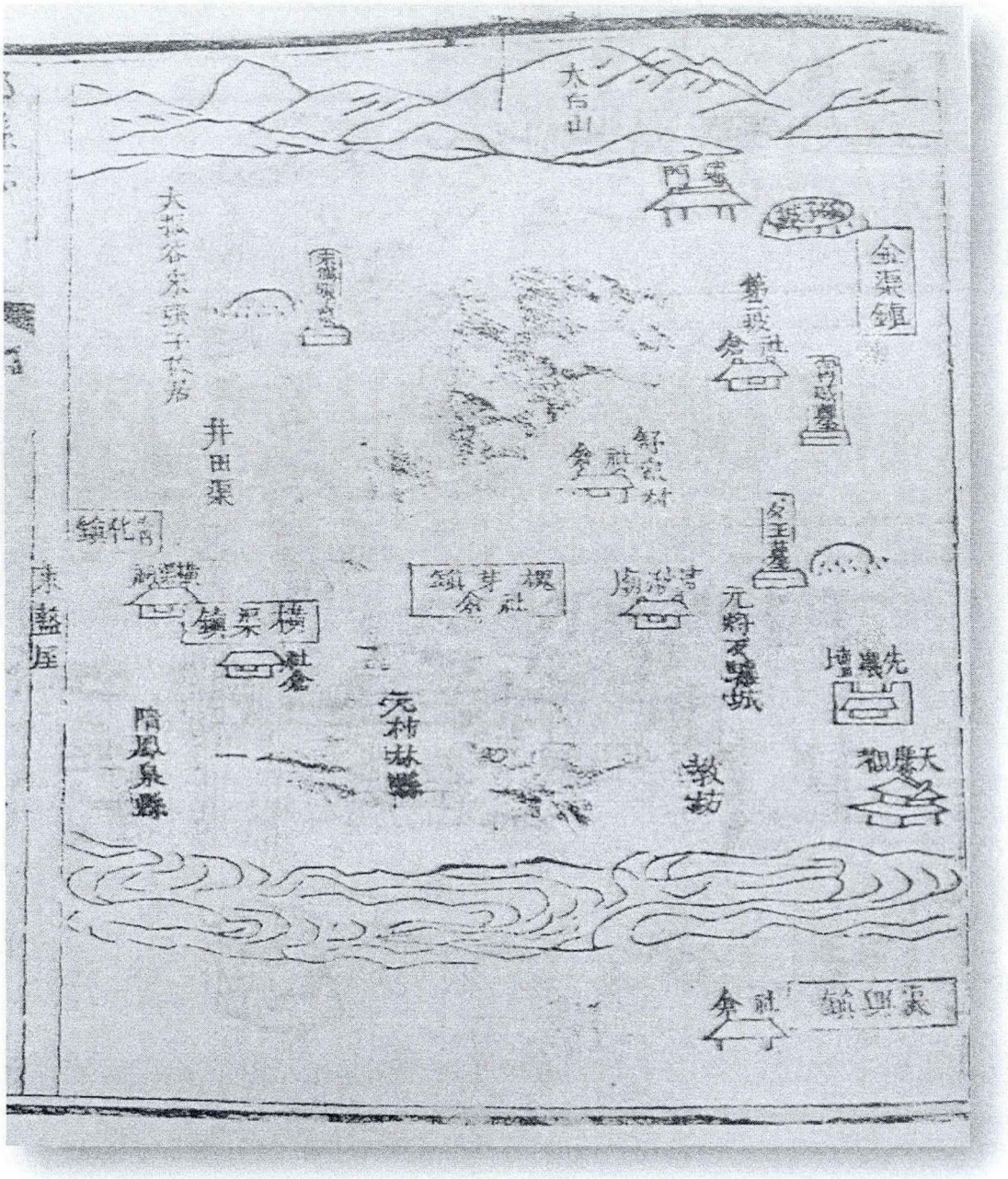
②达灵阿修，周方炯、高登科纂：《（乾隆）凤翔府志》，《中国地方志集成陕西府县志辑》第31册，凤凰出版社，2007年，第37页。

③《（宣统）郿县志》，第504页

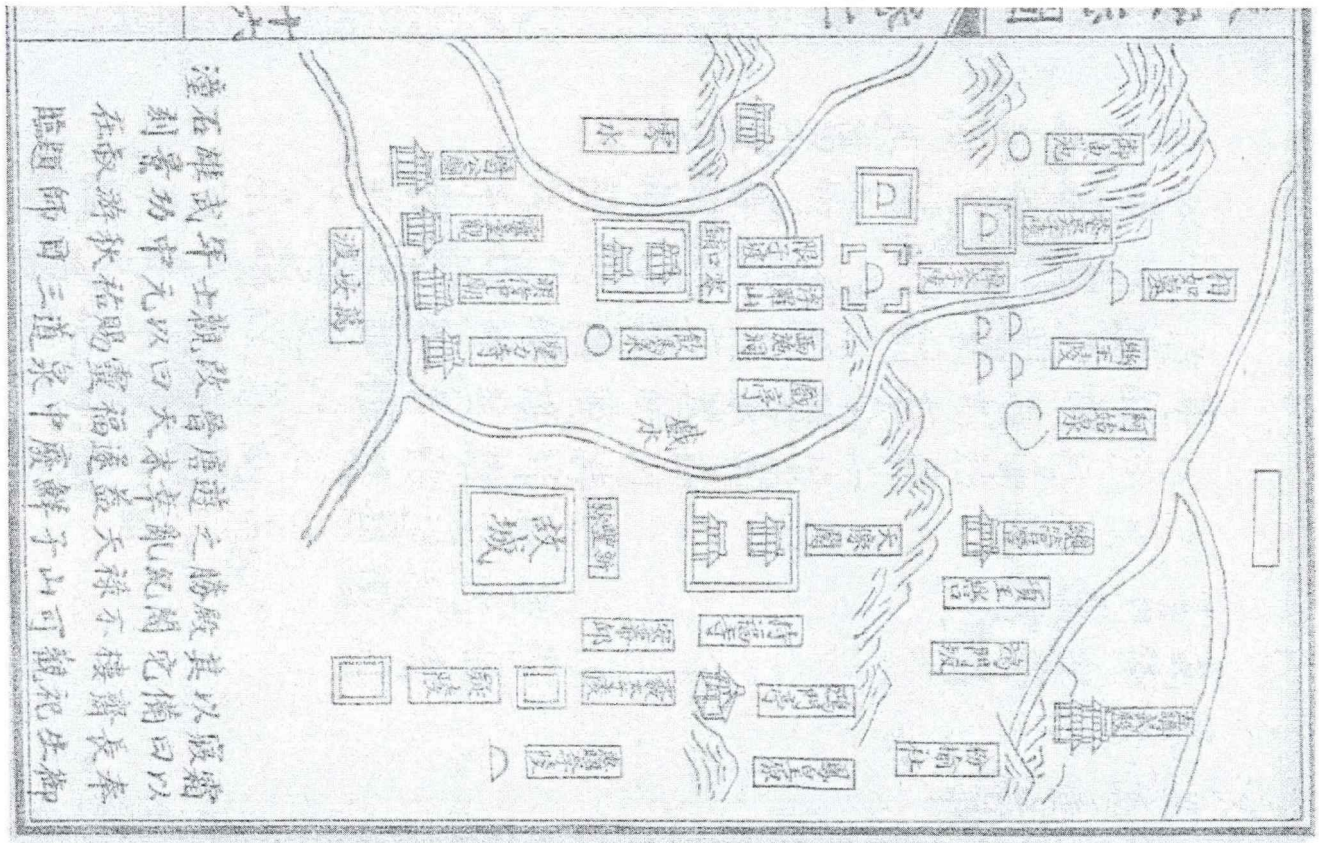
④《（雍正）郿县志》第196-199页。另外，《陕西通志》卷六有《郿县疆域图》，可见清代教坊河等位置。又光绪二十五年（1899年），魏光焘等编《陕西全省舆地图》亦绘有郿县地图，文字简介“乡镇”条中附载东乡大村七，其中有南教坊。全国图书馆文献缩微复制中心编《清代地图集汇编陕西全省舆地图》，第102-103页。

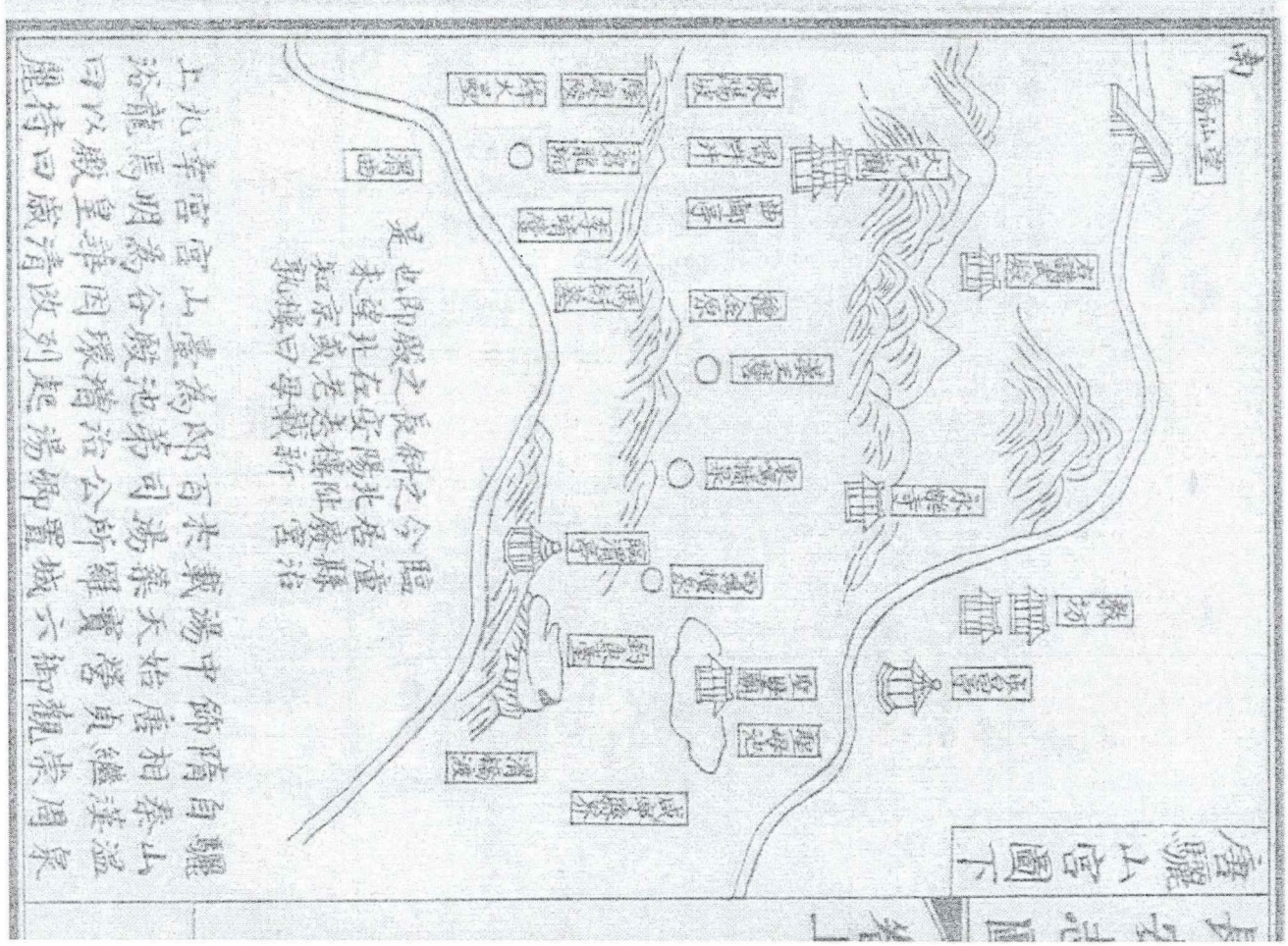
图 5：眉县教坊与骊山教坊比较图

眉县教坊图资料来源：《（雍正）郿县志》附《县境全图》，《北京大学图书馆藏稀见方志丛刊》第 72 册，国家图书馆出版社，2013 年，第 199 页。



骊山华清宫教坊图资料来源：李好文撰：《长安志图》卷上《唐骊山宫图下》，长安县志局印，1935 年，第 16 页。





第三节 眉县教坊村与唐代地方教坊机构之关联

一、“府县教坊”与“诸州散乐”辨析

唐代地方音乐的问题，很早就有学者关注到了。吴钊、刘东升编《中国音乐史略》曾指出：“（唐代）地方府、县在唐初已有‘县内因声’，盛唐以后已普遍建立了‘衙前乐’的音乐机构，规模比以前有所扩充。”[①]但唐代“中央—地方”音乐机构的关联是一个难题：一方面，这方面的史料奇缺；另一方面，地方音乐机构的设置因时因地迥异，不如中央音乐机构那样稳定。程晖晖指出：

> 教坊是城市发展的产物。唐以来，教坊遍布都城和州府郡县。形成了自中央到地方的具有共时和历时一致性的俗乐教坊网络体系。教坊是主要管理俗乐的机构，乐籍制度下的女乐声色娱人的功能与教坊相契合。教坊不仅是俗乐主管机构，也是乐籍制度下的女乐生存和执业的场所，在教坊之下，发展出主要以女性为核心的娼家型乐籍，这使得女乐群体大大繁荣。由于俗乐教坊网络体系的一致性存在和女乐对教坊乐系的广泛参与，城市音乐文化显示出以人为本的特征，这种特点集中反映在娱人俗乐上。[②]

郭威提出：

> 至晚在唐玄宗时期，地方官属音乐机构已经全面设立，其与宫廷构成“中央—地方”的多级体系——这种体系就是作为全国性音乐机构的设置，其地方官属音乐机构则可以通称为“地方教坊”。[③]

郭威先生将“地方教坊”作为唐代全国性地方音乐机构的通称，是在对“府县教坊”“府县散乐”和“乐营”等几个“相对明确的地方官属音乐机构称谓”的辨析基础上得出的结论。据之，按照唐代行政区分“道州县”的设置，全国有 15

---

①吴钊、刘东升编：《中国音乐史略》，人民音乐出版社，1983 年，第 107-108 页。
②程晖晖：《秦淮乐籍研究·论文摘要》，中国艺术研究院博士论文，2007 年。
③郭威：《地方官属音乐机构三题》，《中国音乐学》2012 年第 3 期，第 57-58 页。

道 328 州（郡、府）1573 县的庞大地方音乐机构。但其说法尚有可商榷之处。首先，“府县”“诸州”是否有区别；其次，是否地方音乐机构都能称为教坊。先看“府县教坊”一词。《明皇杂录》卷上载：

> （玄宗）每赐宴设酺会，则上御勤政楼。金吾及四军兵士未明陈仗，盛列旗帜，皆帔黄金甲，衣短后绣袍。太常陈乐，卫尉张幕后，诸蕃酋长就食。府县教坊，大陈山车旱船，寻橦走索，丸剑角抵，戏马斗鸡。又令宫女数百，饰以珠翠，衣以锦绣，自帷中出，击雷鼓为《破阵乐》、《太平乐》、《上元乐》。又引大象、犀牛入场，或拜舞，动中音律。每正月望夜，又御勤政楼，观作乐。贵臣戚里，官设看楼。夜阑，即遣宫女于楼前歌舞以娱之。[①]

天宝元年，韦坚于禁苑之东、望春楼下凿广运潭以通漕运，江淮之货聚此，四方音乐亦进：

> 先是，人间唱《得体纥那歌》，有“扬州铜器”语。开元末，得宝符于桃林，而陕尉崔成甫以坚大输南方物与歌语叶，更变为《得宝歌》，自造曲十馀解，召吏唱习。至是，衣缺胯衫、锦半臂、绛冒额，立舻前，倡人数百，皆巾蒙鲜冶，齐声应和，鼓吹合作。船次楼下，坚跪取诸郡轻货上于帝，以给贵戚、近臣。上百牙盘食，府县教坊音乐迭进，惠宣妃亦出宝物供具。[②]

上面两则材料之“府县教坊”皆发生在京兆府。此外还有“府县散乐”之称。据《旧唐书》卷二十八《音乐志一》载：

> 玄宗在位多年，善音乐，若宴设酺会，即御勤政楼。……每初年望夜，又御勤政楼，观灯作乐，贵臣戚里，借看楼观望。夜阑，太常乐、府县散乐毕，即遣宫女于楼前缚架出眺，歌舞以娱之。若绳戏竿木，诡异巧妙，固无其比。[③]

《旧唐书》此段与《明皇杂录》所载勤政楼赐宴为同一事。《资治通鉴》亦转引之：

> 初，上皇每酺宴，先设太常雅乐坐部、立部，继以鼓吹、胡乐、教坊、府县散乐、杂戏；又以山车、陆船载乐往来；又出宫人舞《霓裳羽衣》；又教舞马百匹，衔杯上寿；又引犀、象入场，或拜，或舞。安禄山见而悦之，

---

① 《明皇杂录》，第 26 页。
② 《新唐书》卷一百三十四《韦坚传》，第 4560-4561 页。
③ 《旧唐书》，第 1051-1052 页。

既克长安，命搜捕乐工，运载乐器、舞衣，驱舞马、犀、象皆诣洛阳。[1]。司马光将《明皇杂录》《旧唐书》中的“太常乐”“府县散乐”具体分析为雅乐坐部、立部，鼓吹、胡乐、教坊、府县散乐、杂戏以及山车、陆船载乐。胡三省注云：“教坊者，内教坊及梨园法曲也。府县者，京兆府及长安、万年两赤县。散乐，杂戏也。”其实《明皇杂录》《旧唐书》原文中并没有提及内教坊及梨园，此司马光臆加。“府县散乐”与“府县教坊”在上面的语境中可以等同，一为开元前之观念，一为开元后，同指京兆府之教坊（散乐）。但并不能扩展到全国的“州县”。唐代有“诸州散乐”，《唐六典》卷十四“太常寺太乐署”条载：

> 凡乐人及音声人应教习，皆著簿籍，覈其名数而分番上下，（小字：短番散乐一千人，诸州有定额。长上散乐一百人，太常自访召。关外诸州者分为六番，关内五番，京兆府四番，并一月上；一千五百里外，两番并上。六番者，上日教至申时；四番者，上日教至午时。）皆教习检察，以供其事。（小字：若有故及不任供奉，则输资钱以充伎衣、乐器之用。）[2]

又《唐会要》卷三十三“散乐”条转述上文云：

> 旧制之内，散乐一千人，其数各系诸州多少，轮次随月当番。遇闰月六番，人各征资钱一百六十七文。一补之后，除考假轮半次外，不得妄有破除。
>
> 贞观二十三年十二月，诏诸州散乐，太常上者，留二百人，余并放还。[3]

因为散乐在开元之后划归教坊统属，所以这段话成为唐代地方有教坊的直接证据。但“诸州”和“府县”其实有本质的不同。从文献中唐人对于“府县”一词的运用来看，最主要的用法是如胡三省注所言，针对京兆府长安、万年二县，在史部文献中尤其如此。如《唐六典》：“凡有赦则先建金鸡，兼置鼓于宫城门之右，视大理及府县囚徒至，则挝其鼓。”[4]《旧唐书》卷十《肃宗纪》：“（至德元年七月）己卯，京兆尹崔光远、长安令苏震等率府县官吏大呼于西市，杀贼数千级，然后来赴行在。”又“（上元二年正月）甲寅，诏府县、御史台、大理疏理系囚，死罪降从流，流已下并释放”，[5]又《旧唐书》卷十三《德宗纪》：“（贞元七年三月）辛巳，诏神威、神策六军将士自相讼，军司推劾；与百姓相讼，委府县推劾；小

---

[1]《资治通鉴》卷二百一十八，第6993页。
[2]《唐六典》，第406页。
[3]《唐会要》，第611-612页。
[4]《唐六典》卷十六，第464页。
[5]《旧唐书》，第243、260页。

事移牒，大事奏取处分，军司、府县不得相侵。”[1]以上史料中，府县皆指长安、万年两县。在唐代史料笔记中，“府县”一词也多指为京兆府之长安、万年县，如李肇《唐国史补》卷下：“凡拜相，礼绝班行，府县载沙填路，自私第至子城东街，名曰沙堤。”[2]此为万年县事。又如刘肃《大唐新语》：“崔皎为长安令，邠王守礼部曲数辈盗马，承前以上长令不敢按问。奴辈愈甚，府县莫敢言者。”[3]此为长安县事。

但扩大言之，“府县”也常指唐代具有陪都性质的诸府所辖之县，这与“诸州府县”“州府县”“州县”严格区别开来。如《旧唐书》卷八《玄宗纪上》：

> （开元十一年正月）辛卯，改并州为太原府，官吏补授，一准京兆、河南两府。百姓给复一年，贫户复二年，元从户复五年。武德功臣及元从子孙，有才堪文武未有官者，委府县搜扬，具以名荐。上亲制《起义堂颂》及书，刻石纪功于太原府之南街。[4]

此处“府县”，即太原府所辖各县。又《旧唐书》卷十四《宪宗纪》上：“（元和二年六月）乙丑，五坊色役户及中书门下两省纳课陪厨户及捉钱人，并归府县色役。……癸酉，东都庄宅使织造户，并委府县收管。”[5]此二“府县”，前者为京兆府县，后者则为河南府县。唐代王孙公主百官往往在京畿或府县内占田立宅，对地方事务造成影响。宪宗元和八年十二月又下敕云：“应赐王公、公主、百官等庄宅、碾硙、店铺、车坊、园林等，一任贴典货卖，其所缘税役，便令府县收管。”[6]这的府县又是兼京兆、河南两府而言。又如《唐六典》卷二十三“都水监”条：“凡京畿之内渠堰陂池之坏决，则下于所由，而后修之。……每岁，府县差官一人以督察之；岁终，录其功以为考课。”[7]此明确以“府县”为“京畿之内”的代称。

总之，作为行政区划的州、府、县或与“府县”有明确的不同，这在唐代文献记载中是有明确区分的，唐人对此也有清晰的认识。府作为陪都，地位非凡。终唐之世，称府者凡京兆、河南、凤翔、太原、河中、江陵、兴元、成都八。府

---

[1]《旧唐书》，第371页。
[2]《唐国史补》，第188页。
[3]《大唐新语》，第69页。
[4]《旧唐书》，第185页。
[5]《旧唐书》，第421页。
[6]《旧唐书》卷十五《宪宗纪》下，第448页。
[7]《唐六典》，第599页。

辖之县与一般的州（郡）县地位不同。唐代县分七等，欧阳詹《同州韩城县西尉厅壁记》云：

> 我唐极天启宇，穷地辟土，列县出于五千，分为七等：第一曰赤、次赤，曰畿、次畿，曰望、次望，曰紧、次紧，曰上、次上，曰中、次中，曰下。赤县仅二十，万年为之最，畿县仅于百，渭南为之最，望县出于百，郑县为之最。[①]

其中“府县”均为第一、第二等，即赤、次赤，曰畿、次畿这四等。据欧阳詹之文，全国“府县”不足一百二十，而据《元和郡县志》及《新唐书·地理志》统计，唐代“府县”只有91个。京兆、河南二府外之其他诸府，其府县官吏制置同于京兆。前引开元十一年设太原府，“官吏补授，一准京兆、河南两府”即为例子。又肃宗乾元三年三月：“甲申，以蒲州为河中府，其州县官吏所置，同京兆、河南二府。……九月甲午，以荆州为南都，州曰江陵府，官吏制置同京兆。”[②]

我们知道，唐玄宗所置左右教坊皆设置在万年县里坊中。据《教坊记》：“西京右教坊在光宅坊，左教坊在延政坊。右多善歌，左多工舞，盖相因习。东京两教坊，俱在明义坊中。”[③]但京兆府所辖之万年、长安两县其实也有教坊。据《唐会要》卷三十四载：

> 宝历二年九月，京兆府奏：伏见诸道方镇，下至州县军镇，皆置音乐，以为欢娱。岂惟夸盛军戎，实因接待宾旅。伏以府司每年重阳、上巳两度宴游，及大臣出领藩镇，皆须求雇教坊音声，以申宴饯。今请自于当司钱中，每年方图三二十千，以充前件乐人衣粮。伏请不令教坊收管，所冀公私永便。从之。盖京兆尹刘栖楚所请也。[④]

关于这段文字，前引郭威先生的文章有详细的解读。其要点即：“京兆府辖内有‘教坊’设置，这种‘教坊’是地方性质的，只是因为设在京师的关系，因而显得与宫廷教坊难以区分。”那万年县、长安县的教坊设在何处呢？《长安志》载万年县宣平坊“街南之西，鼓吹局，教坊”。徐松认为：“按左右教坊已见光宅、

---

① 《全唐文》卷五百九十七，第6039页。
② 《旧唐书》卷十《肃宗纪》，第258-259页。
③ 《教坊记》，第11页。
④ 《唐会要》，第631页。

长乐二坊，或元和前未徙时在此也，俟考。”[1]徐松疑以此教坊为元和十四年徙置于延政里之仗内教坊，很明显是错误的，这一点我们在第一章中已经详细辨正过。还有一种意见认为宣平坊教坊为鼓吹局之教坊，前文曾引任半塘先生的观点。另外，辛德勇也认为，此宣平坊之教坊，当为鼓吹署教坊，《雍录》卷三正将“鼓吹局”作“鼓吹署”，“局”与“署”实际上是意近通用。唐代鼓吹署有负责教习音乐的职能，其核心机构本来在皇城内太常寺中，所以《长安志》之“鼓吹局”不能单独用，而只能联下文“教坊”，意即作“鼓吹局教坊”一词用。至于鼓吹局教坊居于宣平坊中，是因为“鼓吹署习乐，甚至经常使用大鼓，练习起来，势必响若雷鸣，惊天动地，当然不宜设置在皇城之中，只能设在外郭城民坊内。”[2]事实上，“鼓吹局”是否就是“鼓吹署”尚有待考察。鼓吹署不可能在外郭城的民坊内，但其分支机构就很难说，这是显见的。另外，“鼓吹局教坊”的说法，并没有其他旁证。总之，宣平坊的教坊，尚难以坐实为鼓吹署教坊。

换个视角，若以此教坊为京兆府教坊或者其属县——万年县的官署教坊，则豁然可通。孙棨《北里志》中“京中饮妓，籍属教坊”一语也可作为旁证。此“籍属教坊”的饮妓，即刘栖楚奏文中饮宴时求雇之“教坊音声”，服务于“府司”及“大臣”的宴游、宴饯，当非皇帝及内廷御用之左右教坊伎人。另外，左右教坊乐人主“伎艺”表演，亦有别于“籍属教坊”饮妓以“饮宴席纠”为业者。再从宣平坊教坊的区位设置来看，其与万年县县廨之宣阳坊仅两坊之隔，便于管理与求雇“教坊音声”；同时亦可与“北里”所在之平康坊形成区位联系，促进声乐交流。

综上可知，京兆府或者其“府县”万年县存在教坊设置，可能就是文献所载之宣平坊教坊。由于文献记载的阙失，京兆府所辖其他府县（如长安县）的教坊我们尚不清楚，但其存在是可能的。

除了京兆府之府县教坊，河南府之洛阳有教坊，也可能还存在类似京兆府万年县教坊的情况。有迹象表明，河南府下辖府县存在地方教坊。据《郝氏女（闰）墓志铭》：

郝闰，字九华子，出于赵郡李氏。父郝暹，左武卫大将军。禀温恭之纯行。外祖逷，皇韶州刺史，为轩冕之著姓。储祉含芳而生九华。九华聪敏柔

[1]《增订唐两京城坊考》，第134页。
[2]《隋唐两京丛考》三十二“鼓吹局教坊及东西市署”条的辨析，第81-85页。

懿，婉淑明秀，亭亭闲态，艳艳丽容。善吹笙，舞《柘枝》等十余曲。每至移指遣声，回眸应节，则闻者专听，睹者专视，而倾人口矣。年十有六，侍巾栉于柱史李君之门，历四年而无口顺。李君门风肃素，之子性所墓尚，诵习诗礼，不出帷房。时人思复见之，杳杳然如隔云霄而望神仙矣。悲夫！怀孕八月而遘疾弥留，以建中四年八月七日，终于河阳县花林里之私第，享年一十有九。即以其年八月廿一日，窆于缑氏县之东原，从外祖之茔，涂迩故也。呜呼！红萼初折，秋霜忽零。舞榭方春，泉台已夕。闾巷惊怛，行路凄欷。盖赏动群目而悲牵众情，况其亲属乎，况其宠爱乎。余之室尝谓人曰："姬人常妇所恶，口若九华，复为所好焉。"及其殁也，则曰："悔识之伤怀矣，非惠心淑行，其孰能臻斯。"陵谷有迁，铭石于圹曰："玄堂闭兮黄壤深，笙声绝兮舞态沉。绮罗萎兮亲爱隔，唯有悲风兮吹柏林。"①

据志文，郝闰天生丽质、能歌善舞，不仅擅长吹笙，同时亦能为《柘枝》舞。《柘枝》舞是唐代教坊著名的舞曲之一，据《教坊记》载：

戏日，内伎出舞。教坊人惟得舞《伊州》、《五天》，重来叠去，不离此两曲，余尽让内人也。《垂手罗》、《回波乐》、《兰陵王》、《春莺囀》、《半社渠》、《借席》、《乌夜啼》之属，谓之软舞。《阿辽》、《柘枝》、《黄獐》、《拂林》、《大渭州》、《达摩支》之属，谓之健舞。凡棚车上击鼓，非《柘枝》，即《阿辽破》也。②

《柘枝》为健舞，所谓健舞主要是以节奏明快、矫捷刚健的乐舞风格而盛行于唐代宫廷宴乐表演当中，如杜甫笔下"霍如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光"之公孙大娘舞剑器者；又似刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》中"跳身转毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软"之石国胡儿舞胡腾舞者。相对于舒缓柔婉、婆娑绰约的软舞而言，在实际的表演中健舞是以其雄健迅疾、刚毅奔放的舞态而取胜的。③《柘枝》作为唐代著名的教坊健舞曲，表演内容丰富多样，教坊杂曲调有《柘枝引》，任半塘先生认为"应出于下文大曲名内之《柘枝》，曰'引'，盖大曲之散序也。"可见其曲调内容丰富，散序部分亦可独立形成乐章。而据"凡棚车上击鼓，非《柘枝》，即《阿辽破》也。"可知，《柘枝》不仅有宫

①《全唐文补遗》第六辑，第95-96页。
②《教坊记笺订》，第27-28页。
③参考向达：《柘枝舞小考》，收入《唐代长安与西域文明》，三联书店，1957年，第101-109页。

廷酒筵中的舞乐演出，亦有于棚车击鼓而舞的多种表演形式。这样一部著名的教坊舞曲竟为一地方衣冠子女所擅，不禁令人感叹唐代教坊乐艺文化的魅力和影响力。从府县教坊的角度来看，这实则是教坊文化“中央—地方”传播机制下的结果。

郝闰于建中四年终于河阳县花林里之私第，可见她的夫家李某为占籍河阳的士人。河阳县本为府县，因此郝闰所够接触到的《柘枝》等十余曲乐舞，可能与河阳县本属府县，具有教坊机构或职能有关。河阳县的沿革，据《旧唐书》卷三十八《地理志一》载：

> 孟州上 本河南府之河阳县，本属怀州。显庆二年，割属河南府。……会昌三年九月，中书门下奏：“河阳五县，自艰难已来，割属河阳三城使。其租赋色役，尽归河阳，河南尹但总管名额而已，使归一统，便为定制。既是雄镇，足壮三城，其河阳望昇为孟州，仍为望，河阳等五县改为望县。”寻有敕，割河阴隶孟州，河清还河南府。时河阳节度，以怀州为理所。会昌四年，又割泽州隶河阳节度使，仍移治所于孟州，户口籍帐入河南府。
>
> 河阳 隋县。武德四年，于隋河阳宫置盟州，领河阳、集城、温三县。八年，废盟州，省集城入河阳县，以河阳、温属怀州。显庆二年，以河阳、温属洛州。[①]

据此，在显庆二年至会昌三年近百年的时间中，河阳县均为河南府下的属县，是为府县。根据上述府县教坊的设置规律，河阳县具备设置教坊的条件。郝闰精通教坊舞乐的事实又恰好为我们提供的真实而生动的例证，使我们有理由相信河阳县作为河南府辖下的府县，或曾置府县教坊，与两京教坊形成完整的教坊机制。同时，郝闰作为衣冠子女能为教坊舞艺，不仅让我们看到府县教坊的存在于当地地方乐户的影响，也使我们认识到府县教坊本身即为教坊乐艺的传播源，影响着当地的音乐的文化。而作为一种机制的存在，这种影响较之流散乐工而言，更具稳定性和渗透性，是唐代教坊文化传播的重要组成部分。

另外一个府县教坊的案例是闻喜县的教坊。据《（成化）山西通志》卷七：

> 避暑城在闻喜县北三十五里晋原乡乃晋献公所筑避暑城也其城夏暑之

① 《旧唐书》，第1425-1426页。

时比他地差凉。其近有梨园故址，乃唐太平乐府教坊也。[①]

又据明代林厚《梨园故地》诗：

长春宫畔旧梨园，乐府犹传天宝年。

寂寞清风明夜月，似聆品竹口弹弦。[②]

林厚正统十二年以刑部郎中升山西右参政，此诗即是他游览闻喜所作。可见闻喜有唐代梨园（太平乐府教坊）遗址。

据此，闻喜的梨园实为唐代教坊。但此说尚有异义，据民国《闻喜县志》所载李汝宽《明万历二年旧志序》云："盖如沿革而以桐乡为汤陵；志古迹而以梨园为唐教坊之类，则失之讹。"[③]可见他虽有贬斥之语，却并未提出证据，所以我们还是倾向于认为闻喜的梨园（太平乐府教坊）是唐代传承下来的遗迹。项阳先生根据闻喜县博物馆张英俊先生提供的资料，认为：

> 闻喜的裴氏家族自北魏至隋唐，已成望族。初唐时的佐命大臣裴寂被封为闻喜县公，其后有裴矩、裴行简、裴度等皆唐代重臣。这些显贵们有倚权自重，仿效京师建教坊梨园的可能。现今闻喜县仍有"礼元"（梨园）镇的地名，据传为当年"梨园"旧地。当时只宫中方有、由玄宗一手建起的内教坊中梨园名称，竟然在远离京师亦有使用，倒是一件值得玩味的事情。府县教坊，在《明皇杂录》中亦有记载，但梨园的名称在唐代一位显贵的家乡出现，却是少有。[④]

项阳先生的说法是理解闻喜梨园（太平乐府教坊）形成的一种思路。如果从府县教坊的角度而言，闻喜县在唐代属河中府，可谓府县，符合上述府县可置教坊之原则，具备设置教坊的资格。因而闻喜有梨园（太平乐府教坊）的遗迹也就顺理成章了。

现在回过头来看眉县教坊的历史渊源。至德二载二月，肃宗逃至凤翔，整顿军马，准备收复两京，至十月"上自凤翔还京，仍遣太子太师韦见素入蜀迎上皇，凤翔郡给复五载。……（十二月）改蜀郡为南京，凤翔府为西京，西京改为中京，

---

①李侃、胡谧纂修：《（成化）山西通志》卷七，《四库全书存目丛书》史部一七四，齐鲁书社，1996年，第215页。
②《（成化）山西通志》卷十六，第689页。
③《中国地方志集成·山西府县志辑》第六十册，凤凰出版社，2005年，第373页。
④项阳：《山西乐户考》，文物出版社，2001年，第47页。

蜀郡改为成都府。凤翔府官僚并同三京名号”。[①]（《元和郡县图志》以为至德元年改岐州为凤翔郡，乾元元年改为凤翔府，误。）但此后，上元二年九月“停京兆、河南、太原、凤翔四京及江陵南都之号”，至上元三年（宝应元年）二月，“复以京兆为上都，河南为东都，凤翔为西都，江陵为南都，太原为北都”。[②]终唐之世，凤翔府设置再未变。而凤翔府所辖眉县，属次畿县，若按照“府县教坊”的设置规律，眉县亦是有资格设立教坊的。而这也可能是眉县教坊村形成的直接“历史记忆”之一。

二、地方音乐机构与乐户

除了府县教坊之外，地方音乐机构还以很多形态存在，这给研究者提供了契机。当代音乐史研究者，注意到地方志、地方戏、地方乐户制度中保存的早期教坊文化遗迹。关中地区教坊文化遗迹较多，已有研究者注意到。如《秦腔史稿》将唐代教坊乐人流落秦地民间视为秦声戏曲形成的源头，认为：

> （教坊）俗乐和散乐艺人，大都征选自民间。秦地位唐京畿之地，势必首当其冲。安史之乱后，他们之中的绝大多数又都流落秦地民间。是他们把在教坊、梨园中经过严格训练的表演艺术、技巧，和大批散乐节目，如歌舞戏、参军戏及歌舞百戏，又带回民间，使群众耳目一新；又是他们同长期活跃于秦地民间的散乐艺人相结合，适应新的历史条件和演出场合与观众，创作排演了不少群众喜闻乐见的新节目。这些新节目，与教坊、梨园的节目有继承，也有发展。在声腔的采用上，无疑是他们熟习的秦声多于他种，有时或因演出条件的限制，而采取了对原大曲节目的“截取”，或只演其中某一段（当然是适合农民群众的部分了），那种二十八调连用的方式，亦因条件限制，或许只常用其一调或几调。[③]

另外，他们认为《教坊记》所记录曲名，多来源于秦地民间，有些则是在秦地民间乐器基础上改造而成，如“西河”系列曲名，“就是长期流行于今陕西大荔一

---

①《旧唐书》卷十《肃宗纪》，第248-250页。
②《资治通鉴》卷二百二十二，第7119页。
③焦文彬等著：《秦腔史稿》，陕西人民出版社，1987年，第163-165页。

代的民间艺术”。这种研究方法虽然存在史料不足徵的问题，但从源流上而言，无疑有其合理性。项阳先生对于古代乐户的研究，也是一种溯源的方法。从某种意义上看，眉县教坊的存在，也可以视为这一背景下的产物。

前文提到郭威先生将“地方教坊”作为唐代全国性地方音乐机构的通称，其主要依据即“诸州散乐”的存在。但如果再加辨析，“散乐”与“教坊”之间的关系也值得商榷。通常以为唐玄宗将散乐等俗乐从太常寺中划分出来统归左右教坊。《新唐书》卷二十二《礼乐志》载：“置内教坊于蓬莱宫侧，居新声、散乐、倡优之伎。”[①]郭威先生认为：“散乐、百戏、新声、倡优杂伎、倡优之伎、俳优杂技等实为同指，皆为俗乐。”但其实散乐在隋以前通谓之百戏，历史非常悠久，种类亦繁多。姑且不论其是否等同于俗乐，即便在教坊设立之后，散乐是否全部划归左右教坊管辖亦存疑。在较早的史料《通典》“散乐”条中有载：“歌舞戏，有《大面》《拨头》《踏摇娘》《窟子等戏》，玄宗以其非正声，置教坊于禁中以处之。”[②]这里只是提到歌舞戏，而其他散乐去向则未言。而《通典》“禁中”所指也存疑，因为左右教坊本不在禁中。具体到地方上，州县之散乐具体情形是否同禁中，也是需要辨析的。总之，以“教坊”称唐代地方音乐“诸州散乐”似不甚合理。

如果唐代府县之音乐机构可以称为“府县教坊”，那么府县之外之诸州县音乐机构是否有定名呢？新出土墓志为我们提供了非常重要的线索。据刘异所撰（撰此志时署河间刘异记）《唐张氏（三英）墓记》：

> 张氏者号三英，许人也。家为乐工，系许乐府籍。伯姊、季妹及英，悉歌舞，縻于部内。咸通五年，有刘异自凤翔节度使移镇于许，始面张氏。八年，纳而贮于别馆。从余罢许，憩于洛，官于朝。十一年，又从余出镇荆南，十三年，余得罪分司东洛，十四年十月十七日，张氏殁于东都履信里，享年廿四。吁！痛乎夭也。张氏明眸巧笑，知音声。所喜者从余学佛于上都兴善阿阇梨，捐馆神识不乱，必归于殊胜所。其年十一月七日，扫葬许州颍阳乡北冯村。[③]

张三英家为乐户，墓志中说“系许乐府籍”，这是地方有音乐机构的直接证据。

---

①《新唐书》，第475页。
②《通典》，第3729页。
③吴钢主编：《全唐文补遗》第七辑，三秦出版社，2000年，第151页。

许州非府县，所以其州属音乐机构不称教坊。而以“乐府”为称，可能是一种复古的说法，或并非实际情况。郭威先生对唐代“乐营”的辨析，也只能作为唐代地方上存在音乐机构的证据，而不能证明地方音乐机构称为教坊，这与元代以后地方教坊的情况不同，实际上反映了中国古代音乐机构设置从萌芽到成熟的一个过程。总之，唐代虽然地方有相对完整的音乐机构，其中诸府县之音乐机构在开元之后或按照西京之制称为教坊，而其他诸州县之音乐机构则尚无定名。这些地方音乐机构的设置都带有“临时性”或者不稳定性，所以在地方职官志书中毫无记载，有关史料也是零星的存在。如上文许州乐户张三英的例子，地方音乐机构的形成，与乐户相联系。据《隋书卷十五《音乐下》载：

> 自汉至梁、陈乐工，其大数不相逾越。及周并齐，隋并陈，各得其乐工，多为编户。至六年，帝乃大括魏、齐、周、陈乐人子弟，悉配太常，并于关中为坊置之，其数益多前代。[①]

这里提到“并于关中为坊”置诸太常乐户，是一个非常重要的信息。隋文帝将前朝乐户安置于关中地区，自然不仅仅是大兴城中，而分布在关中诸州县。前引《唐六典》“太常寺太乐署”：“凡乐人及音声人应教习，皆著簿籍，核其名数而分番上下。”可见太常乐户编户于诸州府县籍而轮番上役，教坊乐人（音声人）也如此。《五代会要》载晋开运二年八月中书舍人陶穀奏：“臣前任太常少卿，伏见本寺见管教坊二舞，本户州县居民，若不尽免差徭，无缘投名鼓舞。”[②]可见至五代仍有教坊乐工从州县见征，这自然会在地方形成教坊乐户群体。眉县处于关中畿内之地，正是安置乐户之常选。

这些地方蓄养的乐户，在政治清平的时代，自然是按照规定“轮番上役”的，但在政治动荡的时期，则又为另一番景象了。因此，提到唐代乐户这一群体时，必须要将政治的因素作为研究之背景，才能有比较准确的把握。唐代长安经历多次叛乱，皇帝出逃、京中人口迁徙对京畿地区影响至深。眉县既是京畿府县之地，又是当时南北交通孔道斜谷口所在。诸唐帝出逃，亦有教坊乐工随行，据《明皇杂录·补遗》载：

> 明皇既幸蜀，西南行，初入斜谷，属霖雨涉旬，于栈道雨中闻铃，音与山相应。上既悼念贵妃，采其声为《雨霖铃》曲，以寄恨焉。时梨园子弟善

---

①《隋书》，第373-374页。
②王溥撰：《五代会要》卷七，上海古籍出版社，1978年，第124页。

觱篥者，张野狐为第一。此人从至蜀，上因以其曲授野狐。[①]

严耕望先生已经指出，此段中之“斜谷”实际上是经凤州河池至褒城之驿道而言。此道是要经过眉县的。眉县斜谷甚长，西南端达宝鸡、梁泉县境内，且有支谷纵横申展。其北则有支谷同梁泉、陈仓相连。今眉县境内汤谷河上游有瓦庙滩栈道遗址，远门口也有栈道遗址。这些深入秦岭之中的交通遗迹，见证了眉县作为南北交通孔道的地位。因此，史料中所载玄宗入蜀、德宗幸兴元，抑或黄巢之乱中僖宗幸蜀，虽取道各有不同，但都集于眉县片区却是毋庸置疑的。

值得注意的是安史之乱中，眉县地区还形成了一个重要的军事据点——兴平军。据《新唐书》卷三十七《地理志》载：“商州上洛郡：有府曰洵水、玉京，有兴平军，初在郿县东原，至德中徙。”[②]兴平军乃唐军阻止安史叛军的主要力量，后为凤翔节度使所辖，军中多有乐营安置乐工。眉县以其地处京畿之域、军事地位显著而成为流散乐工途经或流落之地，这些乐工或为原来京畿之乐户，或为政治叛乱中的流亡者。

然而，眉县与教坊之“历史记忆”并不止于此。晚唐五代时期，眉县地区曾一度被岐王李茂贞所割据，而更有意思的是，李茂贞此人与教坊之渊源由来已久。据陆游《南唐书》卷五《常梦锡传》载：“岐王李茂贞不贵文士，故其俗以狗马、驰射、博奕为豪。”[③]李茂贞以“狗马、驰射、博奕为豪”当为教坊专掌之俳优杂技一类，崔令钦《教坊记》中就记载了舞马、戴竿等杂技艺术，并有《放鹰乐》《放鹘乐》《狮子》《相驰逼》等相关的教坊曲调名。此外，李茂贞与教坊乐人、优人的往来也见载于史籍。据孙光宪《北梦琐言》“披褐至殿门”：

> 天复元年，凤翔李茂贞请入觐奏事，朝廷允之，盖军容使韩全诲与之交结。……先是，茂贞入阙，焚烧京城。是宴也，俳优安辔新号茂贞为“火龙子”。茂贞惭惕俛首。宴罢有言：“他日须斩此优。”辔新闻之，因请假往凤翔，茂贞遥见，诟之曰：“此优穷也，胡为敢来？”辔新对曰：“只要起居，不为求救。”茂贞曰：“贫俭如斯，胡不求乞。”安曰：“近日京中但卖麸炭，可以取济，何在求乞？”茂贞大笑，而厚赐赦之也。[④]

安辔新时为宫中俳优，当出自教坊，关于他与李茂贞的故事颇多，《新五代史》

---

①《明皇杂录》，第46-47页。
②《新唐书》，第966页。
③陆游撰、李建国校点：《南唐书》，《五代史书汇编》第九辑，杭州出版社，2004年，第5518页。
④孙光宪撰、贾二强点校：《北梦琐言》，中华书局，2002年，第290页。

卷四十《李茂贞传》亦载："茂贞居岐，以宽仁爱物，民颇安之。尝以地狭赋薄，下令榷油，因禁城门无内松薪，以其可为炬也。有优者诮之曰：'臣请并禁月明。'茂贞笑而不怒。"①《类说》卷七"禁松明断月明"条载此事，以优者为安辔新：

> 昭宗教坊安辔新从事岐帅李茂贞，时军费不充，仍油榷官沽。或曰："近日官油全卖不得，盖谓诸门放入松明，侵夺官利，宜速禁止。"茂贞即令揭榜。安辔新曰："此是大好，若是和月明断却著更好。"茂贞大笑，遂寝前榜。②

眉县一直是李茂贞政权的核心区域，教坊乐人安辔新既然能从事李茂贞，加之凤翔府原有教坊遗迹，李茂贞据岐政权与教坊有关的"历史记忆"就显得更为鲜活而有力了。地方割据政权下，教坊乐工的流散与聚居，必然对当地造成一定程度的教坊文化渗透，这也可能成为教坊村由来之直接渊源，并最终以一种地名之"历史记忆"传承下来。

教坊在唐代不仅作为一个音乐机构而存在，更是一种音乐文化的渗透。因之，一些关于教坊的历史遗迹和特殊的"历史记忆"对我们研究者而言，都显得尤为珍贵。眉县地区这种历史悠久的教坊文化积淀极有可能成为眉县教坊村形成的历史渊源。正如前文提到，项阳先生认为闻喜县梨园（太平乐府教坊）的形成，与当地裴氏家族仿效京城教坊有关，眉县教坊村的形成与之当有"异曲同工之妙"。本文所提出的眉县乃"随驾教坊"说、"地方教坊"说以及地方乐户聚居之三个观点，均是在文献梳理接触式，通过历史演绎之推论而形成的。这对于目前仍"踌躇不前"的古代音乐史研究领域，不失为一种合理的、可行的方法。

我们研究古代音乐史，不能惯以"史料奇缺"为因噎废食之借口，对一些尚未明确的、颇具争议的论题置若罔闻，而是应当竭力于史料整理，并在此基础之上合理运用逻辑方法进行推论。本文意义并不全然在于论证眉县教坊村之由来，而更在于为古代音乐史空白领域的研究提出一种必要之尝试，这是一种提出问题的尝试，更是一种解决问题的尝试。这是我们作为中国古代音乐史研究者所肩负之责任，同时也是任半塘先生毕生所治之"唐艺研究"课题于我们后学所提出的根本要求。

---

①欧阳修撰、徐无党注：《新五代史》卷四十《李茂贞传》，中华书局，1974年，第432页。
②曾慥撰：《类说》，北京图书馆古籍珍本丛刊，第一册，1988年，第208页。

第四章 唐代教坊四部乐考

文献所载唐代教坊内部的建制和管理，东一鳞西一爪，无法获得一种比较完整的形象。散见的唐代文献提到唐代教坊中有“乐部”，白居易《琵琶行》“名署教坊第一部”就是最出名的例子，那是不是还有第二部、第三部呢？确实，在五代、宋时期的文献中我们看到了“教坊四部”的说法。《全唐文》卷八百九十二陈守中《大汉韶州云门山大觉禅寺大云匡圣宏明大师碑铭并序》：

> 翌日，左右两街诸寺僧众，东西教坊四部伶伦，迎引灵龛入于大内，螺钹铿锵于玉阙，幡花罗列于天衢。圣上别注敬诚，赐升秘殿，大陈供养。①

这是较早提及“教坊四部”说的。北宋陈旸《乐书》卷一百八十八《乐图论》下“教坊部”条载：

> 圣朝循用唐制，分教坊为四部。取荆南得工三十二人，破蜀得工一百三十九人，平江南得工十六人，始废坐部。定河东得工十九人，藩臣所献八十三人，及太宗在藩邸有七千余员，皆籍而内之，繇是精工能手大集矣。其器有琵琶、五弦、筝、箜篌、笙箫、觱篥、笛、方响、杖鼓、羯鼓、大鼓、拍板，并歌十四种焉。自合四部以为一，故乐工不能偏习，第以大曲四十为限，以应奉游幸二燕，非如唐分部奏曲也。唐全盛时，内外教坊近及二千员，梨园三百员，宜春、云韶诸院及掖庭之伎，不关其数，太常乐工动万余户。圣朝教坊裁二百员，并云韶、钧容、东西班，不及千人，有以见祖宗勤劳，庶政罔淫于乐之深意也。然均调尚间以燕乐、胡部之声，音器尚袭法曲、龟兹之陋，非先王制雅颂之意也，革而正之，岂非今日急务邪？②

依照陈旸之说，则唐教坊有四部。既然是“循用唐制”，那么知道宋代教坊四部，自然就可以回溯唐代的情况，问题的中心转移到宋代教坊四部的问题上来。据《宋

---

①《全唐文》，第9319页。
②陈旸撰：《乐书》，《文渊阁四库全书》本第211册，台湾商务印书馆，1986年，第849页上。

史》卷一百四十二《乐志十七》“教坊”载：

> 自唐武德以来，置署在禁门内。开元后，其人浸多，凡祭祀、大朝会则用太常雅乐，岁时宴享则用教坊诸部乐。前代有宴乐、清乐、散乐，本隶太常，后稍归教坊，有立、坐二部。宋初循旧制，置教坊，凡四部。其后平荆南，得乐工三十二人；平西川，得一百三十九人；平江南，得十六人；平太原，得十九人；余藩臣所贡者八十三人；又太宗藩邸有七十一人。由是，四方执艺之精者皆在籍中。……法曲部，其曲二，一曰道调宫《望瀛》，二曰小石调《献仙音》。乐用琵琶、箜篌、五弦、筝、笙、觱栗、方响、拍板。龟兹部，其曲二，皆双调，一曰《宇宙清》，二曰《感皇恩》。乐用觱栗、笛、羯鼓、腰鼓、揩鼓、鸡楼鼓、鼗鼓、拍板。鼓笛部，乐用三色笛、杖鼓、拍板。[①]

这里提到宋代教坊四部之法曲部、龟兹部和鼓笛部[②]，还阙一部。《宋史·乐志》此后还提到云韶部，是否就是宋代教坊另外一部呢？这成为一个音乐学界争讼不已的话题。根据张国强《宋初教坊四部与云韶部关系考述》的研究综述，宋代教坊四部所指的有关观点大致有如下一些：

第一，法曲部、龟兹部、鼓笛部、云韶部。这一观点较早有王易《乐府通论》，其后岸边成雄《唐代音乐史的研究》、张世彬《中国音乐史论述稿》、黎国韬《唐宋四部乐考略》等著述承袭，影响最大。

第二，大曲部、法曲部、龟兹部、鼓笛部。以杨荫浏《中国古代音乐史稿》和《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》“教坊”条为代表。

第三，坐部、法曲部、鼓笛部（立部）、龟兹部，以阴法鲁《唐宋大曲之来源》为代表。

第四，法曲部、龟兹部、鼓笛部、鼓吹部，以王小盾《唐代乐部研究》为代表。

张国强本人通过论证，否认了云韶部为宋代教坊四部之一，但并没有提出宋代教坊四部究竟为何。上面这些说法，都建立在一个观念之上：宋代教坊四部乐承袭自唐代太常四部乐，另外一些研究唐代太常四部乐的学者，从唐代往宋代推演，

---

①《宋史》，第3347-3349页。

②按：鼓笛部，即《乐府杂录》鼓架部。宋代文学有称之为“笛部”者。宋太平兴国年间繁塔任延昌及妻庞妙严施财题名石刻（又称任延昌及妻庞妙严施财题名）云：“教坊笛部赐绯任延昌妻妙岩同发心施愿道长清吉。”

或从宋代往唐代追溯，从不同角度支持、补充和拓展了上述说法[①]。这些研究都回避了唐代教坊四部的问题。

文艳蓉对此提出了新的看法，认为唐代教坊四部乐与太常四部乐为两个系统；根据《宋史·乐志》和《乐府杂录》的比对，认为宋代教坊法曲部对应唐代胡部，鼓笛部对应鼓架部，龟兹部相同。而唐代教坊剩下的第四部为清乐部，其理由是“(《乐府杂录》）其他的鼓吹部、熊罴部都属于雅乐，只有清乐部有百戏”，“唐代教坊正是分部奏曲，且每部都有所属百戏”。[②]这一说法较之前的一些观点，有了比较大的突破，但关于唐代教坊四部乐，还有不少问题阙如，本章将就此作更为详细的考察。

第一节 清乐部、云韶部与教坊乐

一、清乐部与教坊

《乐府杂录》总序唐代乐部有：雅乐部、云韶乐、清乐部、鼓吹部、驱傩、熊罴部、鼓架部、龟兹部、胡部。这些乐部与唐初、盛唐时期的乐部虽然有关系，但已经有所不同，可以说是中晚唐时期的新兴乐部。比如龟兹部、清乐部，与盛唐十部乐之龟兹乐、清乐显然并非完全相同，它们之间的承袭、转变关系如何，还值得进一步考察。即以“清乐部”为例来说，《乐府杂录》所载如下：

> 乐即有琴、瑟、云和筝（其头像云)、笙、竽、筝、箫、方响、篪、跋膝、拍板。戏即有弄《贾大猎儿》也。[③]

---

①关于唐代太常四部乐的说法：
岸边成雄：龟兹部、鼓笛部、胡部、大鼓部。刘洋赞成其说。
王小盾：龟兹部、胡部、鼓架部（鼓笛部）鼓吹部。
孙晓辉：龟兹部、胡部、大鼓部、鼓吹部。
黎国韬：龟兹部、法部、鼓笛部、云韶部
穆渭生：龟兹部、胡部、大鼓部、军乐部。
葛恩专：龟兹部、胡部、大鼓部、鼓吹部。
②文艳蓉：《唐代教坊四部考》，《乐府学》第六辑，2011 年。
③《乐府杂录》，第 22 页。

陈旸《乐书》所载“清乐部”亦同。《唐六典》《通典》等史籍所载还有另外两种“清乐”。《通典》卷一百四十六《乐六》“清乐”载：

> 清乐者，其始即清商三调是也，并汉氏以来旧曲。乐器形制，并歌章古调，与魏三祖所作者，皆备於史籍。属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散。苻永固平张氏，于凉州得之。宋武平关中，因而入南，不复存于内地。及隋平陈后获之。文帝听之，善其节奏，曰：“此华夏正声也。昔因永嘉，流于江外，我受天明命，今复会同。虽赏逐时迁，而古致犹在。可以此为本，微更损益，去其哀怨，考而补之。以新定吕律，更造乐器。”因置清商署，总谓之清乐。先遭梁、陈亡乱，而所存盖鲜。隋室以来，日益沦缺。大唐武太后之时，犹六十三曲。……当江南之时，巾舞、白纻、巴渝等，衣服各异。梁以前，舞人并十二人，梁武省之，咸用八人而已。令工人平巾帻，绯褶。舞四人，碧轻纱衣，裙襦大袖，画云凤之状，漆鬟髻，饰以金铜杂花，状如雀钗，锦履。舞容闲婉，曲有姿态。沈约《宋书》恶江左诸曲哇淫，至今其声调犹然。观其政已乱，其俗已淫，既怨且思矣，而从容雅缓，犹有古士君子之遗风，他乐则莫与为比。乐用钟一架，磬一架，琴一，一弦琴一，瑟一，秦琵琶一，卧箜篌一，筑一，筝一，节鼓一，笙二，笛二，箫二，篪二，叶一，歌二。自长安以后，朝廷不重古曲，工伎转缺，能合于管弦者，唯明君、杨叛、骁壶、春歌、秋歌、白雪、堂堂、春江花月夜等八曲。旧乐章多或数百言，武太后时明君尚能四十言，今所传二十六言，就之讹失，与吴音转远。刘贶以为宜取吴人使之传习。开元中，有歌工李郎子。郎子北人，声调已失，云学于俞才生。才生，江都人也。自郎子亡后，清乐之歌阙焉。又闻清乐唯雅歌一曲，辞典而音雅，阅旧记，其辞信典。[①]

此清乐是汉魏以来华夏旧乐，经过辗转流传，至杜佑所见时，乐曲、工衣等都散佚非常厉害了。另一种清乐就是九部伎和十部伎之“清商伎”。《唐六典》卷十四《太常寺·太乐署》载：

> 凡大燕会，则设十部之位于庭，以备华夷：……二曰清乐伎；（编锺、编磬各一架，瑟、弹琴、击琴、琵琶、箜篌、筝、筑、节鼓各一，歌二人，

① 《通典》，第3716-3718页。

笙、长笛、箫、篪各二，吹叶一人，舞四人。)[①]

上面这两种“清乐”，显然是一脉相承的，或者说：十部伎中的清商部，是在汉魏清乐的基础上重建的，所以二者同大于异，这从乐曲、乐舞、乐器、工、衣的比对中可以看出。

而再将《乐府杂录》的“清乐部”与上面两种“清乐”对比，则又会发现异大于同：多出来云和筝、竽、拍板三种乐器，而没有钟、磬、琵琶、箜篌、筑、节鼓、笛，琴也没有具体区分，这种差别已经超出乐部自身传承损益的情况。另外，“清乐”的归属变化也暗示了这种差别。“清乐”在《唐六典》载入十部伎中，强调其燕乐“以备华夷”的功能；《通典》单独为一类，突出其“汉魏古乐”“华夏正声”的意义；再到《新唐书》，其意义又发生转变。《新唐书》卷二十二《礼乐志十二》：

自周、陈以上，雅郑淆杂而无别，隋文帝始分雅、俗二部，至唐更曰“部当”。凡所谓俗乐者，二十有八调。……丝有琵琶、五弦、箜篌、筝，竹有觱篥、箫、笛，匏有笙，革有杖鼓、第二鼓、第三鼓、腰鼓、大鼓，土则附革而为鞞，木有拍板、方响，以体金应石而备八音。倍四本属清乐，形类雅音，而曲出于胡部。复有银字之名，中管之格，皆前代应律之器也。后人失其传，而更以异名，故俗部诸曲，悉源于雅乐。周、隋管弦杂曲数百，皆西凉乐也。鼓舞曲，皆龟兹乐也。唯琴工犹传楚、汉旧声及《清调》，蔡邕五弄、楚调四弄，谓之九弄。隋亡，清乐散缺，存者才六十三曲。[②]

燕乐之“清商伎”，在《新唐书》卷二十一《礼乐十一》中，而这里又特别提出“雅、俗二部”之“清乐”，论俗乐之“俗部诸曲，悉源于雅乐”，是承认原本为“华夏正声”的“清乐”俗乐化了。很显然，清乐发展到《乐府杂录》的时代，已经衍化为俗乐，“清乐部”正是其形成的标志。清乐性质的转变，以其中《弄贾大猎儿》戏的出现为标记。从这个意义上看，中晚唐、宋代教坊四部包含“清乐部”，从乐理上是可以理解的。

---

①《唐六典》，第402-405页。《新唐书》卷二十一《礼乐十一》载：“燕乐。高祖即位，仍隋制设九部乐：《燕乐伎》，乐工舞人无变者。《清商伎》者，隋清乐也。有编钟，编磬、独弦琴，击琴、瑟、奏琵琶、卧箜篌、筑、筝、节鼓皆一；笙、笛、箫、篪、方响、跋膝皆二。歌二人，吹叶一人，舞者四人，并习《巴渝舞》。”

②《新唐书》，第473-474页。

二、云韶部与教坊

文艳蓉的文章指出了清乐部属于唐代教坊四部乐之一，但事实上其他乐部与教坊的关系她并没有解决。尤其值得注意的是“云韶乐”，与“清乐部”相比，它们的乐器使用情况如下：

> 云韶乐：用玉磬四架。乐即有琴、瑟、筑、箫、篪、篙、跋膝、笙、竽、登歌、拍板。
>
> 清乐部：有琴、瑟、云和筝（其头像云）、笙、竽、筝、箫、方响、篪、跋膝、拍板。[①]

二者在乐器上有相当的共同点。这又是为什么呢？

按照文艳蓉的观点，教坊四部都非雅乐，都有戏（散乐）。那“云韶乐”如何呢？她的文章中避开了这个问题。《乐府杂录》“序云韶乐”：

> 用玉磬四架。乐即有琴、瑟、筑、箫、篪、篙、跋膝、笙、竽、登歌、拍板。乐分堂上、堂下。登歌四人，在堂下坐。舞童五人，衣绣衣，各执金莲花引舞者。金莲，如仙家行道者也。舞在阶下，设锦筵。宫中有云韶院。[②]

这段话似有缺漏。据陈旸《乐书》卷一百八十八《乐图论》“云韶乐”条可以补充：

> 唐云韶部用玉磬四架。乐有琴、瑟、筑、箫、篪、篙、跋膝、笙、竽、登歌、拍板。乐分堂上、堂下，登歌四人在堂下坐。舞童子五人，衣绣衣，各执金莲花，以引舞者。金莲花如佛家行道者也。舞者在阶下，设锦筵。宫中别有云韶院，故楼下戏出队，宜春院人少，则以云韶增之。云韶谓之宫人，盖贱隶也。与宜春院人带鱼谓之内人异矣。圣朝开宝中平岭表，择中人警悟者得八十员，置箫韶部，使就教坊习乐。至雍熙初，改为云韶焉，以宫寺内品充之。凡歌员三，笙、琵琶、筝、拍板员各四，方响员三，笛员七，觱篥员各二，杂剧员二十四，傀儡员八。每正月望夜，及上巳端午观水嬉，命作乐宫中。冬至元会、清明元社，宫中燕射用之。然杂奏胡俗

---

① 《乐府杂录》，第22页。
② 《乐府杂录》，第22页。

之乐于宫庭，臣恐未合先王之制也。[①]

如果就文艳蓉提出的后面一个标准而言，宋代云韶乐中明确说也有傀儡戏、杂剧（散乐），这样的话它完全有资格成为教坊乐部的。那问题在哪儿呢？是否云韶乐属“雅乐”而不符合第一个条件呢？文艳蓉文章中没有回应这个问题。事实上岸边成雄、黎国韬等人文章中已经辨析过云韶乐属于教坊四部之一，但张国强提出了几条相当有说服力的否定意见：

第一，从宋初教坊四部与云韶部设立的时间看，云韶部是太祖开宝四年(公元 971 年)平岭表后设立，初名箫韶部，至太宗雍熙初年才改名云韶部，其时北宋已立国二十余年，教坊四部亦早已成立。

第二，宋代教坊为管理、训练乐人之音乐机构，宋代两浙、成都府、秦府都曾等进乐人如此教习，箫韶部（云韶部）乐人“就教坊习乐”也是如此，而并不能视为教坊四部之一。

第三，云韶部从成立之初，其乐工的身份就是“内臣”，而与一般教坊乐工的身份不同，不应归教坊管理。

第四，唐宋之云韶部虽然名称相同，但从所用乐器来看，二者有着很大的差异，性质也有着本质的不同。

第五，云韶、钧容直与教坊平行，其关系是“参用”，而不是前二者归属后者。[②]

这五条驳证，看似相当有说服力，但是没有回答一个根本的问题：宋代教坊没有“出现”的第四部究竟是什么。而且这五条证据也并非完全准确。比如第一条，《乐书》只是说“圣朝循用唐制，分教坊为四部”，而《宋史》才改为“宋初循旧制，置教坊，凡四部”，这是一种比较模糊时间，并不能说明云韶部比教坊晚二十年，也可能教坊四部在云韶建立之后才逐渐完善。比较有说服力的是第五条。宋人叶梦得在《石林燕语》中说：“燕乐教坊外，复有云韶班，钧容直二乐。……

---

①《乐书》，《文渊阁四库全书》本第 211 册，第 846 页下-847 页上。《宋史·乐志》：“开宝中平岭表，择广州内臣之聪警者，得八十人，令于教坊习乐艺，赐名箫韶部。雍熙初，改曰云韶。每上元观灯，上巳、端午观水嬉，皆命作乐于宫中。遇南至、元正、清明、春秋分社之节，亲王内中宴射，则亦用之。奏大曲十三：一曰中吕宫《万年欢》；二曰黄钟宫《中和乐》；三曰南吕宫《普天献寿》，此曲亦太宗所制；四曰正宫《梁州》；五曰林钟商《泛清波》；六曰双调《大定乐》；七曰小石调《喜新春》；八曰越调《胡渭州》；九曰大石调《清平乐》；十曰般涉调《长寿仙》；十一曰高平调《罢金钲》；十二曰中吕调《绿腰》；十三曰仙吕调《采云归》。乐用琵琶、筝、笙、觱栗、笛、方响、杖鼓、羯鼓、大鼓、拍板。杂剧用傀儡，后不复补。”

②张国强：《宋初教坊四部与云韶部关系考述》，《中国音乐学》2004 年，第 3 期。

皆与教坊参用。”[①]但是也不能排除宋人对教坊与云韶部之间关系有误解的情况。仔细琢磨《乐书》《宋史》的叙述笔法，其中似乎有“难言之隐”。下面重新梳理云韶云的演变，来揭示其中的问题。

云韶乐最早是由内教坊改云韶府而来。《旧唐书》卷四十三《职官志二》载中书省下设机构有：

> 内教坊。（武德已来，置于禁中，以按习雅乐，以中官人充使。则天改为云韶府，神龙复为教坊。）[②]

武德时内教坊在禁中，这一点值得注意。盛唐时期，云韶乐若隐若现，这点我们后文再谈。其后，文宗对云韶乐有一次重大的改革，《旧唐书》卷一百六十九《王涯传》载：

> 大和三年正月，入为太常卿。文宗以乐府之音，郑卫太甚，欲闻古乐，命涯询于旧工，取开元时雅乐，选乐童按之，名曰《云韶乐》。乐曲成，涯与太常丞李廓、少府监庾承宪、押乐工献于黎园亭，帝按之于会昌殿。上悦，赐涯等锦彩。[③]

此事《旧唐书》卷一百六十八《冯定传》亦载：

> 太和九年八月，为太常少卿。文宗每听乐，鄙郑、卫声，诏奉常习开元中《霓裳羽衣舞》，以《云韶乐》和之。舞曲成，定总乐工阅于庭，定立于其间。文宗以其端凝若植，问其姓氏。翰林学士李珏对曰：“此冯定也。”文宗喜，问曰：“岂非能为古章句者耶？”乃召升阶。[④]

《新唐书》卷二十二《礼乐十二》亦系于冯定身上：

> 文宗好雅乐，诏太常卿冯定采开元雅乐制《云韶法曲》及《霓裳羽衣舞曲》。《云韶乐》有玉磬四虡，琴、瑟、筑、箫、篪、篙、跋膝、笙、竽皆一，登歌四人，分立堂上下，童子五人，绣衣执金莲花以导，舞者三百人，阶下设锦筵，遇内宴乃奏。谓大臣曰：“笙磬同音，沈吟忘味，不图为乐至于斯也。”自是臣下功高者，辄赐之。乐成，改法曲为仙韶曲。会昌初，宰相李德裕命乐工制《万斯年曲》以献。[⑤]

---

①叶梦得撰，宇文绍奕考异、侯忠义点校：《石林燕语》，中华书局，1984年，第37页。
②《旧唐书》，第1854页。
③《旧唐书》，第4404页。
④《旧唐书》，第4391页。
⑤《新唐书》，第478页。

据此，王涯只是领衔者，造作者还是冯定。与这一次改革有关的时间还有《旧唐书》卷二十八《音乐一》：

大和八年十月，宣太常寺，准云韶乐旧用人数，令于本寺阅习进来者。至开成元年十月，教成。三年，武德司奉宣索《云韶乐悬图》二轴进之。[①]

综上，文宗时云韶乐属于太常寺管理，已非唐初中书省下设机构。另外一个旁证，《新唐书》卷二百三《李贺传》："辞尚奇诡，所得皆惊迈，绝去翰墨畦迳，当时无能效者。乐府数十篇，云韶诸工皆合之弦管。为协律郎，卒，年二十七。"[②]协律郎为太常寺官。李贺官此，而又与云韶诸乐工往还，是云韶乐与太常寺关系至密。但同时期云韶乐的运用也有一例，《新唐书》卷一百八十二《李固言传》："俄以门下侍郎平章事为西川节度使，诏云韶雅乐即临皋馆送之。"[③]《旧唐书》卷十七《文宗纪》载李固言出剑南西川节度使载开成二年十月。门下省用云韶乐，符合《宋史·乐志》"云韶部者，黄门乐也"之说。据此，云韶乐似又为门下省之乐。姑且不纠缠于这一问题，从本质上看，冯定所制云韶乐所用乐器只比《乐府杂录》所载"云韶云"少拍板一种，可以说是同一种乐部。如果属于太常寺，则为太常四部之一无疑；如果属于门下省或者中书省，则又另当别论。

如果我们换一种观念：云韶乐既然直接渊源于武德时期"按习雅乐"的内教坊，无论其隶属于门下省还是其他部门，无论其直接的服务对象只是内廷还是其他，它与教坊已经有了自然的"名"的联系。无论其后"实"的变化如何，云韶乐完全有资格作为广义的教坊四部乐之一。稍有不同者，《宋史》所载前三部教坊乐属于俗乐、外廷之乐，而云韶乐属于雅乐、黄门之乐。这也是为什么对于这教坊的第四部，史籍总是遮遮掩掩，说不清楚的原因之一。

"云韶"所代表的"雅乐"的性质，似乎从盛唐以来在逐渐衰退；而俗乐性质则在逐渐加深。这从云韶乐与教坊很早就发生了直接关系可以推测出来。如果据《教坊记》"楼下戏出队，宜春院人少，即以云韶添之"这一说法，则二者的联系似乎可以追溯到盛唐。但这一段又见于前引陈旸《乐书》卷一百八十八《乐图论》"云韶乐"条[④]。任半塘以为《乐书》"云韶乐"条前叙述云韶部为文宗时

---

① 《旧唐书》，第1053页。
② 《新唐书》，第5788页。
③ 《新唐书》，第5358页。
④ 《乐书》卷一百八十五《乐图论》"女乐中"亦载："唐明皇开元中，宜春院妓女谓之内人，云韶院谓之宫人。平人女选入者谓之搊弹家。内人带鱼，宫人则否。每勤政楼大会，楼下出队，宜春人少，则以云韶足

事，而“楼下戏出队”云云为玄宗时事，前后混淆。言下之意，这一条本来是盛唐《教坊记》内容。但“云韶乐”条将此一段嫁接在《乐府杂录》“宫中有云韶院”之后，让人怀疑《乐书》所引这一段内容是否原本属于《乐府杂录》。《教坊记》原文结构如下：

> 妓女入宜春院，谓之“内人”，亦曰“前头人”，常在上前头也。其家犹在教坊，谓之“内人家”，四季给米。其得幸者，谓之“十家”，赐无异等。初，特承恩宠者有十家，后继进者，敕有司：给赐同十家。虽数十家，犹故以“十家”呼之。每月二日、十六日，内人母得以女对，无母，则姊妹若姑一人对。十家就本落，馀内人并坐内教坊对。内人生日，则许其母、姑、姊妹等来对。其对所如式。
>
> 楼下戏出队，宜春院人少，即以云韶添之。云韶谓之“宫人”，盖贱隶也。非直美恶殊貌，佩琚居然易辨，内人带鱼，宫人则否。平人女以容色选入内者，教习琵琶、三弦、箜篌、筝等者，谓“搊弹家”。
>
> 开元十一年，初制《圣寿乐》。令诸女衣五方色衣，以歌舞之。宜春院女教一日，便堪上场，惟搊弹家弥月不成。开元十一年，初制《圣寿乐》。令诸女衣五方色衣，以歌舞之。宜春院女教一日，便堪上场，惟搊弹家弥月不成。至戏日，上亲加策励，曰：“好好作，莫辱没三郎。”令宜春院人为首尾，搊弹家在行间，令学其举手也。宜春院亦有工拙，必择尤者为首尾。首既引队，众所属目，故须能者。乐将阕，稍稍失队，馀二十许人。舞曲终，谓之“合杀”，尤要快健，所以更须能者也。[①]

细读这三段文字的结构：第一段述宜春院内人，第三段也是叙宜春院内人和搊弹家。中间一段叙云韶宫人和搊弹家。如果删去“楼下戏出队”至“宫人则否”这一节，则前后结构相合，否则云韶宫人一段无着落。再从《乐府杂录》来看，“宫中有云韶院”（《乐书》作“宫中别有云韶院”）一段后面显然是有缺文，而按照《乐书》的内容补上，前后也可以贯通。另外，宋人曾慥《类说》卷七“云韶”条也引：“楼下戏出队，宜春院人少即以云韶添之。云韶宫人贱也，非直美恶易辨，且内人带鱼，宫人则否。”而紧接此后，单列“搊弹家”一条。说明“楼下戏出队”至“宫人则否”这一节为单出。

之。”此条后文所接亦出于《教坊记》。

① 《教坊记笺订》，第 12-21 页。

但我们也不能贸然否认“楼下戏出队”这一节非《教坊记》原文。从文法上看，《教坊记》中还多次提到“楼下”和“戏”，如：

凡欲出戏，所司先进曲名。上以墨点者，即舞，不点者，即否，谓之“进点”。戏日，内伎出舞。教坊人惟得舞《伊州》、《五天》，重来叠去，不离此两曲。

凡楼下两院进杂妇女，上必召内人姊妹入内，赐食。

上偏私左厢，故楼下戏，右厢竿木多失落。是其隐语也。[①]

这里的“戏”指乐舞，“楼下”指勤政楼。而《乐府杂录》中的“戏”，无疑都是指散乐“百戏”，如清乐部、龟兹部、胡部、鼓架部中有“戏”的情况。而“楼下戏”这种结构也没有出现在《乐府杂录》中。总之，这一段中是否存在错简的问题，还需要更多资料佐证，此处姑且不论。

尽管不能确定“楼下戏出队”一段与《教坊记》和《乐府杂录》的关系，但是从“云韶乐”整体的发展过程来看，如果《教坊记》关于“云韶”的记载属实，那么它与教坊在盛唐时期便已经开始“合作”。另外，《五代会要》卷十八“前代史”条载后晋天福六年四月监修国史（即《旧唐书》）赵莹奏文：

隋唐以来，乐无夷夏，乃有文舞、武舞之制，坐部、立部之名。天宝之初，云韶大备。天宝之后，音律渐衰。郊庙殿廷，旧章斯缺。[②]

这里也指出了天宝之时“云韶大备”的情况，可能有所依据。只是因为文献散失，我们无法复原天宝之时“云韶大备”的具体情况，也不知道它是否就是渊源于此前的内教坊。

武德时期教习雅乐的内教坊，如意元年改内教坊为“云韶府”，后又改回原名。据《唐会要》卷三十四“论乐”开元二十三年还有关于内教坊博士及弟子的敕文，《新唐书》卷二百二《吕向传》载开元中有赐吕向父吕岌“内教坊乐工”之事，说明至迟开元末，雅乐内教坊依旧活跃，其名称还延续着。而往后，雅乐内教坊渐渐退出历史。我们在第一章中说过，文献中所载中晚唐“内教坊”，其实就是俗乐教坊。因此，天宝以后，“云韶大备”“云韶”与教坊合作、雅乐“内教坊”消亡的情况交错在一起，可能是雅俗乐升沉、雅乐内教坊与俗乐教坊之间不断博弈平衡的结果。再往后，到文宗时期才又有重新创制“云韶乐”之举，且

① 《教坊记笺订》，第27-28、34、42页。
② 《五代会要》，第296页。

其所制之乐大同于《乐府杂录》所载“云韶乐”。由此看来，《教坊记》之“云韶”处在一个中间节点位置上，承前启后，意义重大。

关于文宗时期的云韶院，还有一条资料。《长安志》卷六载：“禁苑南有文宗会昌殿、含光殿、昭德宫、樱桃园、东西葡萄园、光启宫、云韶院。”“乐工献于黎园亭，帝按之于会昌殿”，[①]梨园也在禁苑西南，云韶院的位置不详。但宜春苑在东宫之北，禁苑东南，据此可以推测云韶院的位置。否者他们之间的“合作”就很困难。而一度改“云韶府”的武德内教坊也“置于禁中”，它与文宗“云韶院”可能存在直接的传承关系，或者就是同一机构。这是文宗云韶乐，亦即《乐府杂录》所载云韶乐，与内教坊存在渊源关系的又一证据。据此，云韶乐也完全可以称为教坊乐部。

另外，宋初从广州得者云韶乐，为重新立部，与《乐府杂录》所载相比，乐器相同者只有笙和拍板，而拍板在《新唐书》所载云韶部中还没有。可见此时的云韶乐已经大不同于唐代。尤其是“玉磬四架”的消失，使得云韶雅乐的痕迹荡然无存。难怪陈旸《乐书》在“云韶乐”末评论道：“然杂奏胡俗之乐于宫庭，臣恐未合先王之制也。”这道出了云韶乐内外兼用，雅俗合体的性质。而这种倾向，究其渊源则在开元天宝时期教坊与云韶的合作、云韶雅乐性质的蜕变。所以教坊四部中，云韶乐有一部的地位是合乎情理的。

进一步而言，从《云韶乐》的归属来看，也有迹象表明它与教坊存在联系。《唐会要》卷三十三“诸乐”载：

> 太常梨园别教院，教法曲乐章等。王昭君乐一章，思归乐一章，倾杯乐一章，破陈乐一章，圣明乐一章，五更转乐一章，玉树后庭花乐一章，泛龙舟乐一章，万岁长生乐一章，饮酒乐一章，斗百草乐一章，云韶乐一章：十二章。[②]

上述诸乐曲大部分见于唐代天宝十三载改诸乐名，而且诸曲名未见有天宝以后创作者[③]，说明这条材料反映的是唐代前期的情况。《云韶乐》一章，此时也隶属太常寺的梨园别教院所教习。而《乐府杂录》中又出现了“梨园新院”：

> 俗乐，古都属乐园新院，院在太常寺内之西北也。开元中始别署左右教

---

① 《长安志》，第 238 页。
② 《唐会要》，第 614 页。
③ 王昭君乐、饮酒乐、玉树后庭花乐为前代乐府；圣明乐开皇六年高昌献；泛龙舟、万岁乐、斗百草为隋炀帝时白明达造新声；倾杯乐、破阵乐为唐太宗时作。五更转见唐代天宝十三年改诸乐名

坊，上都在延政里，东都在明义里，以内官掌之。至元和中，只署一所，又于上都广化里、太平里，兼各署乐官院一所。

古乐工都计五千余人，内一千五百人俗乐，系梨园新院于此，旋抽入教坊。计司每月请料，于乐寺给散。太乐署在寺院之东，令一，丞一；鼓吹署在寺门之西，令一，丞一。[①]

这个“梨园新院”也隶属于太常寺，文前特别加上一个“古”字，用意很明显。尽管“梨园新院”与“太常梨园别教院”的关系不详，但前者曾管理俗乐，后者掌“教法曲乐章”，它们在性质上似乎没有太大差别，疑二者为同一机构的变体。若此，那么曾经“古”属于太常寺所教习的《云韶乐》一章，在段安节的时代被抽入教坊，这也是云韶乐可能隶属于教坊四部的又一个证据。

表 6：云韶乐演变的情况

时间	名称	隶属	乐部情况	管理	用途	属性
武德—开元	内教坊—云韶府—内教坊	中书省	按习雅乐。	以中官人充使	禁中	雅乐
开元—大和	云韶府	?	与教坊合作，表演乐舞。。 有《云韶乐》一章。	?	内外兼用？	雅俗相间
大和—唐末	云韶院（长安志）	太常寺	乐曲：《云韶法曲》《霓裳羽衣舞曲》《万斯年曲》 乐器：玉磬四虡，琴、瑟、筑、箫、篪、籥、跋膝、笙、竽皆一。 工衣：登歌四人，分立堂上下，童子五人，绣衣执金莲花以导，舞者三百人，阶下设锦筵。	?	遇内宴乃奏。臣下功高者，辄赐之	雅乐（分部演奏，教坊四部之一？）

① 《乐府杂录》，第 44 页。按，《乐府杂录》此节文字第一段原混入“熊罴部”中，经过古今学者研究，得以恢复出来。详亓娟莉《乐府杂录校注》附录《<乐府杂录熊罴部>考辨》，第 225-233 页。可以参考《乐书》卷一百八十八《乐图论》“俗乐部”的引文：唐俗乐部属梨园新院，院在太常寺内之西壁，开元中始别置左右教坊。上都在延政里，东都在明义里。以中官掌之。至元和中只置一所，入于上都广化、太平等里，各置乐院一所。洎于离乱，礼寺隳颓，簨簴既移，警鼓莫辨；梨园弟子，半已沦亡；乐府歌章，咸悉丧坠；教坊之记虽存，亦未为周备尔。

唐末—宋初	云韶院（乐府杂录）	?	乐器：玉磬四架。乐有琴、瑟、筑、箫、篪、篙、跋膝、笙、竽、登歌、拍板。工衣：乐分堂上、堂下，登歌四人在堂下坐。舞童子五人，衣绣衣，各执金莲花，以引舞者。金莲花如佛家行道者也。舞者在阶下，设锦筵。	?		雅俗合奏？（分部演奏，教坊四部之一。）
开宝以后，雍熙初，改为云韶	教坊	教坊	凡歌员三，笙、琵琶、筝、拍板员各四，方响员三，笛员七，觱篥员各二，杂剧员二十四，傀儡员八。	宫寺内品充之	每正月望夜，及上巳端午观水嬉，命作乐宫中。冬至元会、清明元社，宫中燕射用之。	雅俗合奏？（分部演奏，教坊四部之一。）

第二节 太常四部与教坊四部

一、太常四部乐的渊源

既然唐代教坊有四部乐，而太常也有四部乐，他们之间的关系又是如何呢？唐代太常四部的说法，一般主要引用的材料有下面两条：王应麟《玉海》卷第一百五《音乐》“唐太常四部乐”条：

> 《实录》：玄宗先天元年八月己酉，吐蕃遣使朝贺，帝宴之于武德殿，设太常四部乐于庭。[①]

此材料又见于《玉海》卷第一百五十九《宫室》“武德殿”条。又《旧唐书》卷一百五十五《崔邠传》：

> 后改太常卿，知吏部尚书铨事。故事，太常卿初上，大阅四部乐于署，观者纵焉。邠自私第去帽，亲导母舆，公卿逢者回骑避之，衢路以为荣。

①王应麟纂：《玉海》，江苏古籍出版社，1987年，第1918页。

居母忧，岁余卒，元和十年三月也，时年六十二。[1]

从前面一条来看，则太常四部乐迟至先天元年已经成立。但《玉海》所引《实录》的内容，为孤证，未见于其他记载中。而后一条资料，则多见于史乘，值得注意的是《玉海》卷第一百五《音乐》"唐景云河清歌、四部燕乐、承天乐、景云乐"条所载：

《志》：高宗即位，景云见，河水清。张文收采古谊为《景云河清歌》，亦名燕乐。有石磬、方向之类，至桴鼓具。（每器工一人，歌二人。）舞者二十人。分四部：一曰景云舞，二曰庆善舞，三曰破阵舞，四曰承天舞。（景云乐，舞八人；庆善乐，舞四人；破阵乐，舞四人；承天乐，舞四人。又见舞类）。景云舞，元会第一奏之。

《通典》：贞观中（十四年），景云见，河水清，协律郎张文收采古朱鸠天马之义，制《景云河清歌》奏之管弦，为诸乐之首。此乐唯《景云舞》近存，余并亡。坐部伎有六：一燕乐，张文收所作。又分为四部，有景云、庆善、破阵、承天。

《崔邠传》：故事，太常始视事，大阅四部乐，都人纵观。[2]

那么，四部燕乐与太常四部乐之间是何关系？是否可能为相同的乐舞形态？《玉海》将之并排叙述，已经暗示了它们的共同性。张文收所制作的宴乐"四部"，上属于坐部伎六部之一，而据《通典》，其中"（小字）五《龙池乐》，玄宗所作。六《破阵乐》，玄宗作，生于立部伎也"。[3]据宋人史炤《资治通鉴释文》卷二十三的说法，坐部伎和立部伎之分，草创于唐玄宗，这符合历史事实。由此可见，初唐时期张文收的《宴乐》四部，在盛唐时期亦未见散佚，反而被整理进坐部伎和立部伎中。而到杜佑《通典》时，张文收的《宴乐》四部，"惟《景云舞》仅存，余并亡"。通过这两个时间节点可以推测：

其一，唐玄宗先天元年，武德殿宴吐蕃朝贺使的太常四部乐，极有可能就是张文收《宴乐》四部。因为它是坐立部诸六部伎之首，《通典》谓之"今元会第一奏者是"。元会本意为正月初一，但泛指重大节日。杜审言《岁夜安乐公主满月侍宴应制》诗："明朝元会日，万寿乐章陈。"而宴款吐蕃使者，也符合用《宴

[1]《旧唐书》，第4117页。
[2]《玉海》，第1917页。
[3]《通典》，第3720-3721页。后文又云："小破阵乐，玄宗所作也。生于立部伎《破阵乐》。舞四人，金甲胄。"可见第六部《破阵乐》，本《小破阵乐》。

乐》四部之意。

其二，崔邠生活之时，张文收《宴乐》四部已经散佚殆尽，不可能“大阅四部乐”，让“都人纵观”。那崔邠所阅“太常四部”是何呢？笔者认为这是中晚唐时期太常新建或者在以前基础上重建起来的乐部，而其直接的契机就是贞元中南诏四部乐的进献。

那么中晚唐以后新建的太常四部乐，具体是如何进行的呢？回答这个问题必须先要解决中晚唐时期乐部演变的情况，而且需要借助太常乐部的演进情况作为比对。

众所周知，安史之乱是盛唐文化的一场浩劫，而其中被冲击得非常严重的一个领域就是朝廷雅俗乐部。《安禄山事迹》卷下载：

> 十七日甲午，陷西京。初，禄山不虞玄宗南幸，故进兵缓也。于是禄山伪官属等，全虏府库兵甲、文物、图籍，宜春、云韶（按：点校本以“宜春云韶”相连），犀象、舞马，掖庭后宫皆没焉。（原注：禄山以车辇乐器及歌舞衣服，迫胁乐工，牵制犀象，驱掠舞马，遣入洛阳，复散于北，向时之盛扫地矣。肃宗克复，方散求于人间，复归于京师，十得二三。禄山至东都，既为僭逆，尝令设乐。禄山揣幽燕戎王、蕃胡酋长多未之见，乃诳曰：“自吾得天下，犀象自南海奔来，见吾必拜舞，禽鸟尚知天命所归，况于人乎？则四海安得不从我！”于是令左右领象至，则瞪目忿怒，略无舞者。禄山大惭，怀怒命置于穽井中，以烈火烧，使力惫，俾壮士乘高而投之，洞达胸腋，流血数石。旧人乐工见之，无不掩泣。禄山尤致意于乐工，求访颇切，不旬日间，获梨园弟子数百人。群贼皆相与大会于凝碧池，宴伪官数十人，陈御库珍宝，罗列前后。乐既作，梨园弟子皆不觉歔欷，相视泣下，群贼露刃持戈以胁之，而悲不自胜。乐工雷海清者，投乐器于地，西向恸哭，贼乃缚海清于戏马台，支解以示乐人，闻之者无不伤痛。）[①]

这是安史之乱中沦陷区乐人命运比较鲜活的记载。而当时播迁流散南北的乐工，更是不计其数。这一点我们在另有的章节中有详细梳理。乐工的流散是乐部沦丧的直接原因。所以我们看到记载唐代音乐制度的《通典》《旧唐书》《唐会要》《新唐书》等史籍，对于天宝以后的唐代音乐都只有寥寥数语，而且不成体系。如杜

---

① 《安禄山事迹》，第106页。

佑《通典》载盛唐九部乐（在“四方乐”中）至他所在时代的情况：

高丽乐：大唐武太后时尚二十五曲，今唯能习一曲，衣服亦浸衰败，失其本风。

百济乐：乐之存者，筝、笛、桃皮筚篥、箜篌、歌。

扶南乐：隋代全用天竺乐，今其存者有羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、箫、横笛、筚篥、铜钹、贝。

天竺乐：其都昙鼓今亡。

高昌乐：竖箜篌一（今亡。）

龟兹乐：毛员鼓一（今亡。）[①]

杜佑的记载可能还有沿用前代文献的问题，不能完整反映出当时乐部存佚的情况。又如《唐会要》卷三十三“诸乐”条：

贞元三年四月，河东节度使马燧献《定难曲》。御麟德殿，命阅试之。十二年十二月，昭义节度使王虔休献《继天诞圣乐》一曲。大抵以宫为调，表五音之奉君也；以土为德，知五运之居中也。凡二十五遍，法二十四气，而成一岁之功也。不闻淫靡之声，以协中和之乐。其曲谱同进上。先时，有太常乐人刘玠，流落至潞州，虔休因令造此曲以进，今《中和乐》起于此。十四年二月，上自制《中和舞》是也。又奏九部乐，及禁中歌舞妓者十数人，布列在庭。[②]

值得注意的是，当时地方政府多有献乐，其契机便是流落地方乐工，这也从侧面说明中央音乐之奇缺。这里提到“九部乐，及禁中歌舞妓者十数人，布列在庭”，九部乐虽然还在，但已经凋零。对比盛唐时期坐立部伎《光圣乐》，舞者八十人，《龙池乐》，舞有七十二人，贞元中“舞妓者十数人”的场面实在惨不忍睹。

经过肃宗、代宗等朝的经营，在国家渐渐走向安定的情况下，德宗时期“功成作乐”的任务自然会提上日程，而修缮或者重建大唐乐部必然是一项重要的礼乐工程。任何重建的工作都不可能平地起高楼，而这时候一个关键的事件成为“突变点”或者“参照点”，那就是贞元中南诏献四部乐。南诏献乐一事，详细记载于《新唐书》卷二百二十二下《南蛮下》：

贞元中，王雍羌闻南诏归唐，有内附心，异牟寻遣使杨加明诣剑南西

① 《通典》，第 3722-3726 页。
② 《唐会要》，第 618 页。

川节度使韦皋请献夷中歌曲，且令骠国进乐人。于是皋作《南诏奉圣乐》，用正律黄钟之均。……凡乐三十，工百九十六人，分四部：一、龟兹部，二、大鼓部，三、胡部，四、军乐部。龟兹部，有羯鼓、揩鼓、腰鼓、鸡娄鼓、短笛、大小觱篥、拍板，皆八；长短箫、横笛、方响、大铜钹、贝，皆四。凡工八十八人，分四列，属舞筵四隅，以合节鼓。大鼓部，以四为列，凡二十四，居龟兹部前。胡部，有筝、大小箜篌、五弦琵琶、笙、横笛、短笛、拍板，皆八；大小觱篥，皆四。工七十二人，分四列，属舞筵之隅，以导歌咏。军乐部，金饶、金铎，皆二；掴鼓、金钲，皆四。钲、鼓，金饰盖，垂流苏。工十二人，服南诏服，立《壁四门》舞筵四隅，节拜合乐。[①]

韦皋将这四部乐又进行了整理，撰《五钧谱》，按照黄钟宫、太蔟商、姑洗角、林钟徵、南吕羽五宫，选取不同的四部乐组合，配合其所作《南诏奉圣乐》歌词，表演乐舞。受南诏献乐的鼓动，贞元十七年，骠国王雍羌亦遣其悉利移、舒难陀等到成都献其国乐，韦皋“复谱次其声，以其舞容、乐器异常，乃图画以献”。

南诏四部乐来源于天宝时期盛唐乐部。韦皋花费如此大力气整理南诏和骠国所进奉的乐曲，从反面说明唐代自己的乐舞存在严重亡佚。而这二国之乐，则是唐代重建乐部急需的“参考”。《新唐书》卷二十二《礼乐志十二》载，韦皋进京献南诏乐：“德宗阅于麟德殿，以授太常工人。自是殿庭宴则立奏，宫中则坐奏。”[②]说明南诏所献四部乐，成为唐代太常乐的补充。这样，我们就顺理成章能理解太和中崔邠大阅太常四部乐，都人纵观。崔邠所阅的太常四部乐，已非盛唐的四部乐，而是德宗以来重新整理、新制的四部乐。

二、教坊四部乐的起源

弄清楚了中晚唐时期太常四部乐的渊源，我们再来看唐代教坊四部的兴起，便清晰得多。唐代教坊有第一部的说法，自从白居易《琵琶行》“名署教坊第一

① 《新唐书》，第 6308-6310 页。
② 《新唐书》，第 480 页。

部”之后，人尽皆知。然而却罕有人知道“教坊第一部”为何，更没有人提及从什么时候开始教坊分“部”。文艳蓉对“教坊第一部”的所指已经有富于启发的研究，此处暂且不表，先回答后面一个问题。

即便将梨园也算在内，盛唐文献提到教坊、梨园有乐“部”的情况是很罕见的。而唐代及唐之后文献提到盛唐时期教坊、梨园乐“部”的材料，则值得推敲。如薛用弱《集异记》卷二载王昌龄、高适、王之涣“旗亭赌唱”事，“忽有梨园伶官十数人”“皆当时之名部也”，此事已经被古今学者证伪。此外，《太平广记》“李謩”条引《逸史》：“謩，开元中吹笛为第一部，近代无比。有故，自教坊请假至越州。”这一条的真伪暂时不能断定。但《逸史》为大中时卢肇所撰，《太平广记》“崔洁”条亦引其书，有“梨园第一部乐徒”事，其中云“与进士陈彤同往衔西寻亲故”。而陈彤为元和时期人，韩愈有《送陈秀才彤序》，注云：陈彤元和十三年进士，崔洁为同期人可知。尽管《教坊记》中有“玄宗之在藩邸，有散乐一部”的说法，但如果我们将有关资料按照文献依托的时间排比，就可以发现，唐代梨园、教坊与乐“部”联系在一起多是在中晚唐时期。除了上面一些材料，其他资料还有如：

> 元稹《和李校书新题乐府十二首·五弦弹》：“众乐虽同第一部，德宗皇帝常偏召。”
>
> 《唐国史补》卷下：李衮善歌，初于江外，而名动京师。崔昭入朝，密载而至，乃邀宾客，请第一部乐，及京邑之名倡，以为盛会。[①]
>
> 《甘泽谣》“许云封”条：“梨园法部置小部音声。”[②]
>
> 《乐府杂录》“序箜篌”：“咸通中第一部有张小子，忘其名，弹弄冠于今古，今在西蜀。”[③]

教坊诸部的完整记载，最早见与段安节《乐府杂录》，而大致在此前后正是教坊、梨园与“部”联系最多的时候。因而可以推测，教坊四部的形成可能晚至元和时期，再早也只能到德宗时期。那这一时期发生了什么，让教坊开始分“部”呢？

前面说过，从德宗时候开始，大唐乐部的重建工作便开始兴起，而南诏、骠国等保存有盛唐乐部的周边国家的献乐，让相关的重建工作得以展开。当时教坊

---

①《唐国史补》，第196页。
②袁郊撰，李宗为点校：《甘泽谣》，《唐代笔记小说大观》本，上海古籍出版社，2000年，第547页。
③《乐府杂录》，第33页。

的情况也是如此。《唐语林》卷四“伤逝”条记载了一个故事：

德宗初登勤政楼，外无知者。望见一人，衣绿乘驴戴帽，至楼下，仰视久之，俛而东去。上立遣宣示京尹，令以物色求之。君召万年捕贼官李铭，使促求访。李尉伫立思之，曰：“得必矣。”出召干事所由，春明门外数里内，应有诸司旧职事伎艺人，悉搜罗之，而绿衣果在其中。诘之，对曰：“某天宝旧乐工也。上皇当时数登此楼，每来，鸲必集楼上，号‘随驾老鸲’。某自罢居城外，更不复见。今群鸲盛集，又觉景象宛如昔时，必知天子在上，悲喜且欲泣下。”于是敕尽收此辈，却系教坊。李尉亦为京尹所擢用，后至郡守。[①]

德宗重新纠集教坊乐工的行动具有重要的象征意义，这可能意味着重建盛唐教坊乐的一种努力。德宗与教坊的关系还有一条，《旧唐书》卷十二《德宗纪上》：

（兴元元年七月）甲午，命宰臣诸将送晟入新赐第。教坊乐，京兆府供帐食馔，鼓吹导从，京城以为荣观。[②]

从德宗赐教坊乐给李晟的情况看，当时至少教坊乐部已经健全了。这可能是德宗努力的结果。然而，史载德宗之后的皇帝，也有几次与教坊有关的活动。《新唐书》卷七《顺宗纪》：

（贞元）二十一年正月，不能朝。是时，德宗不豫，诸王皆侍左右，惟太子卧病，不能见，德宗悲伤涕泣，疾有加。癸巳，德宗崩。丙申，即皇帝位于太极殿。……三月庚午，放后宫三百人。癸酉，放后宫及教坊女妓六百人。

永贞元年八月，顺宗诏立为皇帝。乙巳，即皇帝位于太极殿。……九月己巳，罢教坊乐工正员官。[③]

《新唐书》卷八《文宗纪》：

（宝历二年十二月）庚申，出宫人三千，省教坊乐工、翰林伎术冗员千二百七十人，纵五坊鹰犬，停贡纂组雕镂、金筐宝饰床榻。

（大和三年）三月乙酉，罢教坊日直乐工。[④]

顺宗、文宗的这几次与教坊有关的事情，都指向了“解散”教坊的方向，但我们

① 《唐语林校证》，第388页。
② 《旧唐书》，第345页。
③ 《新唐书》，第205-207页。
④ 《新唐书》，第229-231页。

必须认识到这是特殊政治背景的产物，而并不能说明当时重建大唐乐部的努力搁浅。当然，还要考虑这几个皇帝的具体文艺爱好和政策。据《新唐书》卷二十二《礼乐志十二》载：

> 文宗好雅乐，诏太常卿冯定采开元雅乐制《云韶法曲》及《霓裳羽衣舞曲》。《云韶乐》有玉磬四虡，琴、瑟、筑、箫、篪、篙、跋膝、笙、竽皆一，登歌四人，分立堂上下，童子五人，绣衣执金莲花以导，舞者三百人，阶下设锦筵，遇内宴乃奏。谓大臣曰："笙磬同音，沈吟忘味，不图为乐至于斯也。"自是臣下功高者，辄赐之。乐成，改法曲为仙韶曲。会昌初，宰相李德裕命乐工制《万斯年曲》以献。
>
> 大中初，太常乐工五千余人，俗乐一千五百余人。宣宗每宴群臣，备百戏。帝制新曲，教女伶数十百人，衣珠翠缇绣，连袂而歌，其乐有《播皇猷》曲，舞者高冠方履，褒衣博带，趋走俯仰，中于规矩。又有《葱岭西曲》，士女嬪歌为队，其词言葱岭之民乐河，湟故地归唐也。
>
> 咸通间，诸王多习音声、倡优杂戏，天子幸其院，则迎驾奏乐。是时，蕃镇稍复舞《破阵乐》，然舞者衣画甲，执旗旆，才十人而已。盖唐之盛时，乐曲所传，至其末年，往往亡缺。[①]

通过上面三段，我们已经看到了中晚唐时期唐代乐部渐渐繁盛的一种表面现象。而其实质则记录在《乐府杂录》一书之中。

有关《乐府杂录》所载唐代乐部的情况，详后文所附表（表 7：《乐府杂录》部乐情况）。王晓盾、孙晓晖在《唐代乐部研究》认为：

> 尽管从政治需要、物质条件两方面看，乐部制度最盛于隋至开元、天宝年间；但关于唐代乐部的系统描写，却见于晚唐的一部典籍。此即乾宁年间国子司业段安节所撰的《乐府杂录》。[②]

这一观点将《乐府杂录》所载乐部视为盛唐乐部的描写。尽管文章中他们也注意到从魏晋南北朝以来乐部的演进以及唐代乐部的随时间推移，但作者并没有把这一观念贯穿到底，忽视了唐代乐部系统在中晚唐的变化，而《乐府杂录》所载乐部系统，正是中晚唐时期唐代乐部的情况，并非盛唐时期。一个显著的例子就是，

---

①《新唐书》，第 478 页。
②王小盾、孙晓辉：《唐代乐部研究》，原载《国学研究》第 14 卷，北京大学出版社，2004 年，第 169 页。该文收入王小盾：《隋唐音乐及其周边》，上海音乐学院出版社，2012 年。

《乐府杂录》中所载诸乐部中都有“戏”，这与中晚唐的文化相似，尤其是咸通年间“诸王多习音声、倡优杂戏”的情况类似。此处还可以再补充一个材料。《唐会要》卷三十三“诸乐”：

> 光化四年正月，宴于保宁殿，上制曲名曰《赞成功》。时盐州雄毅军使孙德昭等杀刘季述反正，帝乃制曲以褒之，仍作《樊哙排君难戏》以乐焉。[①]

唐昭宗制作《樊哙排君难戏》，进一步印证了晚唐时期“戏”的兴起。这是唐代音乐演变史上一个重要的问题，此处暂且不表。

回到教坊四部乐的问题上来。如果按照《乐府杂录》和宋人记载的关联，唐代教坊四部，无论有争议那一部为谁，其他三部中都有“戏”这个观点大致无误，这符合中晚唐时期乐部的特点。因而我们可以判定唐代教坊四部的兴起在中晚唐。亓娟莉的研究发现，唐代“胡部”乐的产生在初盛唐，而盛行则在中晚唐五代。其立部较晚，不仅有传世文献的反映，还有中晚唐墓室壁画、石窟壁画的印证[②]。这与我们上述的观点一致。总之，唐代教坊四部当然也不是平地而起的，它与之前的唐代乐部有着密切的关系，又可能直接参照了则贞元年间太常四部乐的建立。

三、太常四部乐与教坊四部乐的关系

教坊四部与太常四部为什么会出现相同的乐部名称，这一点似乎很难理解。但如果回到盛唐十部乐的演奏情况，我们会得到一些启发。《通典》卷一百四十六《乐六》“坐立部伎”条：

> （立部伎）自《安乐》以后，皆雷大鼓，杂以龟兹乐，声振百里，并立奏之。其大定乐加金钲，唯庆善乐独用西凉乐，最为闲雅。
>
> （坐部伎）自长寿乐以下，皆用龟兹乐，舞人皆著靴，唯龙池乐备用雅乐，而无钟磬，舞人蹑履。[③]

---

① 《唐会要》，第619页。
②亓娟莉：《唐“胡部”乐考——兼及胡部与词体的关系》，《敦煌学辑刊》2009年第1期。收入《乐府杂录校注》附录。
③ 《通典》，第3720、3722页。

这是坐立部伎与十部伎中龟兹乐、西凉乐还有雅乐交叉运用。另外，前述贞元中南诏献乐，韦皋作《五钧谱》：

> 一曰黄钟，宫之宫，军士歌《奉圣乐》者用之。舞人服南诏衣，秉翟俯伏拜抃，合“南诏奉圣乐”五字，倡词五，舞人乃易南方朝天之服，绛色，七节襦袖，节有青褾排衿，以象鸟翼。乐用龟兹、胡部，金钲、搁鼓、铙、贝、大鼓。
>
> 二曰太蔟，商之宫，女子歌《奉圣乐》者用之。合以管弦。若奏庭下，则独舞一曲。乐用龟兹、鼓、笛各四部，与胡部等合作。琵琶、笙、箜篌，皆八；大小觱篥、筝、弦、五弦琵琶、长笛、短笛、方响，各四。居龟兹部前。次贝一人，大鼓十二分左右，馀皆坐奏。[①]

另外，骠国乐中：

> 工器二十有二……铃钹四，制如龟兹部，周圆三寸，贯以韦，击磕应节。……有龙首琵琶一，如龟兹制，而项长二尺六寸馀，腹广六寸，二龙相向为首。……有横笛二：一长尺馀，取其合律，去节无爪，以蜡实首，上加师子头，以牙为之，穴六以应黄钟商，备五音七声；又一，管唯加象首，律度与荀勖《笛谱》同，又与清商部钟声合。[②]

从南诏乐和骠国乐中可以看出，它们深受大唐乐部，尤其是盛唐乐部的影响。《新唐书》卷二百二十二上《南蛮上》还记载了贞元十年册封异牟寻为南诏王时的一件事：

> 明年夏六月，册异牟寻为南诏王。……因大会其下，享使者，出银平脱马头盘二，谓滋曰：“此天宝时先君以鸿胪少卿宿卫，皇帝所赐也。”有笛工、歌女，皆垂白，示滋曰：“此先君归国时，皇帝赐胡部、龟兹音声二列，今丧亡略尽，唯二人故在。”[③]

按照王小盾、孙晓晖《唐代乐部研究》的看法，九部伎、十部伎与坐立部伎是两种不同类型、不同性质的乐部：

> 第一，九部十部之乐是顺序演出全部乐舞节目的，即史所称“遍奏九

---

① 《新唐书》卷二百二十二下《南蛮下》，第 6310-6311 页。
② 《新唐书》卷二百二十二下《南蛮下》，第 6312-6313 页。
③ 《新唐书》，第 6274-6275 页。又《蛮书》卷十《南蛮疆界接连诸蕃夷国名第十》：（贞元十年十月二十七日册南诏王异牟寻）其日楼下大会，又坐上割牲，用银平脱马头盘二面。牟寻曰：“此是天宝初先人任鸿胪少卿宿卫时，开元皇帝所赐。比宝藏不敢用，得至今。”又伎乐中有老人吹笛，妇人唱歌，各年近七十余。牟寻指之曰：“先人归蕃来国，开元皇帝赐胡部及龟兹音声各两部。今死亡零落尽，只余此二人在国。”

部”；而二部伎采用“御注”方式，即每次演出前由皇帝选择曲目。此即《通典》卷一四六所云：“然所奏部伎，并取当时进止，无准定。”

第二，九部十部之乐在演出时自成体系，而二部伎之演奏往往安排在雅乐与胡乐杂戏之间。

第三，现有记载表明，二部伎用于君臣燕乐，不再用于宴迎外国使者。……它是朝会之乐，而非宾礼之乐。[①]

王、孙之文又认为：坐部伎、立部伎中用九部、十部伎之龟兹乐、西凉乐还有雅乐，是用来作伴奏，作为“乐器之部”。从这里可以看出，“部”作为一种乐器工衣组合，是可以进一步拆解使用的，而它最核心的组合是乐器。换言之，乐部并不存在太常、教坊的界限，也不存在雅、俗之分别，只是存在怎么用、怎么演奏的区分。所谓龟兹部、胡部等四部，可以合奏，可以独奏，自然就可以用于教坊乐舞、太常乐舞等等。如此，我们再回过头来看《新唐书·南蛮传》《蛮书》所载唐玄宗赐异牟寻之父的胡部和龟兹音声各两部，便可以清楚地理解，为什么乐工都沦亡殆尽了，但乐部还能够成立。据此，教坊四部乐的存在也就呼之欲出了。

但问题又出现了：为什么中唐时期新兴的四部乐，最后只在宋初教坊遗留了，而太常四部乐未见踪影？这可能与太常乐的式微甚至沦丧有关。白居易《立部伎》诗：

（小序：退入雅乐部，则雅乐可知矣。）

立部伎，鼓笛喧。舞双剑，跳七丸。衔巨索，掉长竿。

太常部伎有等级，堂上者坐堂下立。

堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鸣。

笙歌一声众侧耳，鼓笛万曲无人听。

立部贱，坐部贵，坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。

立部又退何所任，始就乐悬操雅音。

雅音替坏一至此，长令尔辈调宫徵。

圆丘后土郊祀时，言将此乐感神祇。

欲望凤来百兽舞，何异北辕将适楚。

工师愚贱安足云，太常三卿尔何人。

---

①王小盾、孙晓辉：《唐代乐部研究》，第118-119页。

白居易诗所言俗乐大盛而雅乐陵替的情况，正是直指现实的。而这种情况实际上发轫于盛唐时期。太常雅乐的沦丧，在五代时期的教坊“贴部”中有更为直接的体现。

关于教坊“贴部”问题，黎国韬和葛恩专等学者作了较多考察。黎国韬认为：“五代时期，教坊乐官侵夺太常乐官职权的情况时有发生，教坊乐官的政治地位也远远高于太常乐官，甚至一向由太乐管理的宴乐部伎也逐渐改归教坊掌握。”①葛恩专认为：“唐中期玄宗所设左右教坊主要是胡、俗乐的管理机构，后期仗内教坊的合署实则让教坊的仪仗性增强。后晋时期唐太常四部乐由太常寺主管而变身教坊贴部，实则说明教坊在仪式性音乐方面的加剧。更值得注意的是，后晋时期的教坊贴部，被北宋教坊所继承，换句话说，后晋教坊贴部为实现唐太常四部与北宋教坊四部乐的承接创造了条件。”②这看似为一种通透的办法，但是将建唐代太常四部确实与教坊四部之间建立传承关系，现在看来还缺少文献依据。而且“名实”与“名分”，向来为中国古人所重视，不太可能发生太常变为教坊这种名实完全不符的情况。

黎国韬等人提到的有关教坊“贴部”的资料，主要又如下几条。《五代会要》卷七“杂录”条：

> 晋开运三年八月中书舍人陶谷奏：“臣前任太常少卿，伏见本寺见管教坊二舞，本户州县居，民若不尽免差徭，无缘投名鼓舞。况正殿会朝，已久停废，其见管人数等，每有沦亡，皆拟填补。既不曾教习，但虚免差徭伏，乞且议停废，敕乐工宜令教习，舞郎权且停废。”其年十一月太常丞刘涣奏：“当寺全少乐工，或正冬朝会、郊庙行礼，旋差京府衙门首乐官权充，虽曾教习，未免生疏。兼又各业胡部音声，不闲太常歌曲。伏乞宣下所司，量支请给据见阙乐师，添召令在寺习学。”敕太常寺见管西京雅乐，节级乐工，共四十人，外受添六十人，内三十八人宜抽教坊贴部乐官兼充。余二十二人，宜令本寺招召充填。仍令三司定支春冬衣粮，月报闻奏。其旧管四十人，亦量添请。③

①黎国韬：《五代十国乐官述略——兼论戏剧乐舞问题》，《中原文化研究》，2014 年，第 1 期，第 116 页。
②葛恩专：《唐代“太常四部乐”考释》，《贵州师范学院学报》2015 年，第 11 期。
③《五代会要》，第 124 页。按：《旧五代史》卷一百四十五《乐志下》：“广顺元年，太祖初即大位，惟新庶政，时太常卿边蔚上疏请改舞名，其略云：……曲词文多不载。”文后小注引《五代会要》：“边蔚请添召乐师，令在寺习乐。敕太常寺见管两京雅乐节级乐工共四十人外，更添六十人，内三十八人宜抽教坊贴部

按，陶谷奏文中提到太常寺“管教坊二舞”。《旧五代史》卷一百四十五《乐志下》：

> 周广顺元年，太祖初即大位，惟新庶政，时太常卿边蔚上疏请改舞名，其略云：“前朝改祖孝孙所定十二和之名，文舞曰《治安之舞》，武舞曰《振德之舞》，今请改《治安》为《政和之舞》，《振德》为《善胜之舞》。前朝改贞观中二舞名，文舞曰《观象之舞》，武舞曰《讲功之舞》，今请改《观象》为《崇德之舞》，《讲功》为《象成之舞》。”[①]

据此，五代时期所谓“二舞”，当即所谓文、武二舞。“教坊二舞”又见于《宋会要辑稿》，有“教坊二舞部辖”“教坊二舞教头”。若据陶谷奏文，则“教坊二舞”在五代、北宋时贯以教坊之名，但却属太常寺所辖[②]。如果是这样，那么当时太常寺与教坊之间乐部、舞部之间是有关系的。这也可以理解太常四部与教坊四部为什么纠缠在一起。

而从刘涣的奏文中，我们却看到了一个重要的史实：后晋之时，太常寺乐工严重不足，亦即雅乐乐工不足。按照数据来看，还需要补充六十人。而这六十人中，三十八人从教坊抽调。这说明当时教坊人员充足。刘涣的奏文中还提到一个情况：当时权充太常寺乐工的“京府衙门首乐官”，“各业胡部音声，不闲太常歌曲”。这里“胡部”，最有可能就是教坊四部之一。

另外，《金史》卷三十九《乐志上》也记载了“贴部教坊”的情况：

> 旧制，太庙、皇考庙乐工各三十九人。大定二十九年，升祔显宗，有司以为：“宋之太庙、别庙，堂上乐各四十八人，今之乐工少十八人，拟令皇考庙旧乐工皆充两庙堂上乐，以应前代九十六人之数。”尚书省议：“古乐工无定数。”遂奏太庙、别庙通以百人为定。明昌六年，创设宫县，乐工一百五十六人。承安三年，敕：“祭庙用教坊奏古乐，非礼也。其自今召百姓材美者，给以食直，教阅以待用。”泰和元年，命宫县乐工月给钱粟二贯石，遇正乐工阙，验色收补。四年，尚书省奏：“宫县乐工总用二百五十六人，而旧所设止百人，时或用之即以贴部教坊阅习。自明昌间，以渤海教坊兼习，而又创设九十二人。且宫县之乐行大礼乃始用之，若其数复阙，但前期遣汉人教坊及大兴府乐人习之，亦可备用。”遂诏罢创设者。宣宗南

乐官兼充，余二十二人宜令本寺照名充填。仍令三司定支春冬衣粮，月报闻奏。其旧管四十人，亦量添请。”这里作广顺元年事，又为边蔚奏。待考。另，《册府元龟》《全唐文》都作刘涣奏文，《旧五代史》误注。

①薛居正等撰：《旧五代史》，中华书局，1976 年，第 1935 页。

②按：“本寺见管教坊二舞”，这里的“教坊”或许是“教习”的讹误，后文也多次提到教习舞人的情况。

迁，祔诸帝主于汴京太庙。礼官言："祔享礼毕，车驾还宫，至承天门外，百官奉迎，宫县奏《采茨》。"以乐虡未备，遂止用教坊乐。哀宗迁蔡，天兴二年七月丁巳，太祖、太宗及后妃御容至自汴京，奉安于乾元寺。左宣徽使温敦七十五奏当用乐。上曰："乐须太常，奈何？"七十五曰："市有优乐，可假用之。"权左右司员外郎王鹗奏曰："世俗之乐，岂可施于帝王之前？"遂止。[①]

金代"宫县"乐人的缺口更大：总共需要二百五十六人，只有一百来人，其余都要从教坊补充。尽管这是金代情况，但是还是像我们透露出一个信息：当时宗庙雅乐沦丧之甚，不得不借助教坊乐来祭庙。

总之，教坊"贴部"的出现，证明当时教坊势力很大，而对应的是传统雅乐太常乐的急剧衰落。追溯其渊源，教坊势力的强大，是从盛唐时期开始的，中间经过短暂的衰落，但中唐时期开始得以复兴。而太常虽然中间一度有重建、补充，但大势已去，五代太常寺教坊"贴部"现象的出现，正是二者升沉关系的直接关合。

那为什么是教坊四部最终"脱颖而出"，成为了中唐乐部的主体呢？我们可作下面一些推测：

其一，太常乐部的衰亡散佚，重建非常困难。而教坊俗乐与民间有着天然的联系，容易重建壮大。

其二，教坊本身的特殊性决定了它能在中晚唐生存。教坊建立之初，散乐百戏，本与军人有密切关系，崔令钦本人就是如此。中晚唐以来，教坊官员又为内人把持。这两个阶级，主导着中晚唐中央和地方的政治大局。教坊依托这两个群体，自然容易存活壮大。另外，在兵荒马乱的年代，雅乐相对俗乐是"无用"的，这是一个朴素的乐用观念。

其三，教坊所代表的俗乐，是中晚唐社会文化思潮的主流。比如说唱、俗讲、小说、杂剧等。而"戏"作为传统和现代的结合，在教坊不仅有天然的存在空间（教坊本来就是孕育戏的温床），而且容易发扬光大。这就是《乐府杂录》中教坊四部都有"戏"的原因。

---

① 《金史》，第886-887页。

表 7:《乐府杂录》部乐情况

部	乐曲	乐部（乐器、工、衣）	戏
雅乐部	凯安、广平、雍熙；□□、□□、鹿鸣；太和、冲和、舒和	宫悬（不同级别面数不同）。每面石磬及编钟各一架，每架列钟十二所，亦依律编之。四角安鼓四座：一曰应鼓（四旁有两小鼓为棟鼓也），二曰腰鼓，三曰警鼓，四曰雷鼓；皆彩画，上各安宝轮，以珠翠妆之。乐即有箫、笙、竽、埙、篪、龠、跋膝、琴、瑟、筑。将竽形似小钟，以手将之即鸣也。次有登歌。 凡奏曲，登歌先引，诸乐逐之。其乐工皆戴平绩，衣绯大袖，每色十二，在乐悬内已上谓之“坐部伎”。 《八佾舞》则六十四人，文武各半，皆著画帻，俱在乐悬之北。文舞居东，手执翟，状如凤毛；武舞居西，手执戚。文衣长大，武衣短小。其钟师及磬师、登歌、《八佾舞》并诸色舞，通谓之“立部伎”。 柷、敔、乐悬既陈，太常卿押乐在乐悬之北面。太乐令、鼓吹令俱在太常卿之后，太乐在东，鼓吹居西。协律郎二人，皆执羣竽，亦用彩翠妆之，一人在殿上。羣竽倒，殿下亦倒，遂奏乐。协律郎皆绿衣大袖，戴冠。	
云韶		用玉磬四架。乐即有琴、瑟、筑、箫、篪、篙、跋膝、笙、竽、登歌、拍板 乐分堂上、堂下。登歌四人，在堂下坐。舞童五人，衣绣衣，各执金莲花引舞者。金莲，如仙家行道者也。舞在阶下，设锦筵	
清乐部		有琴、瑟、云和筝——其头像云——笙、竽、筝、箫、方响、篪、跋膝、拍板。	弄贾大猎儿
鼓吹部		卤簿、钲、鼓及角。乐用弦鼗、笳、箫。又即用哀笳，以羊角为管，芦为头也。警鼓二人，执朱幡引乐，衣文，戴冠。已上乐人皆骑马，乐即谓之“骑吹”。俗乐亦有骑吹也。	
驱傩		用方相四人，戴冠及面具，黄金为四日，衣熊裘，执戈，扬盾，口作“傩、傩”之声，以除逐也。右十二人，皆朱发，衣白□画衣。各执麻鞭，辫麻为之，长数尺，振之声甚厉。乃呼神名，其有甲作，食者；腓胃，食虎者；腾简，食不祥者；揽诸，食谷者；祖明、强梁，共食磔死寄考者；腾根，食蛊者等。侲子五百，小儿为之，衣朱褶、素襦，戴面具，以晦日于紫宸殿前傩，张宫悬乐。太常卿及少卿押乐正到四阁门，丞并太乐署令、鼓吹署令、协律郎并押乐在殿前。事前十日，太常卿并诸官于本寺先阅傩，并遍阅诸乐。其日，大宴三五署官，其朝寮家皆上棚观之，百姓亦入看，颇谓壮观也。太常卿上此。岁除前一日，于右金吾龙尾道下重阅，即不用乐也。御楼时，于金鸡竿下打赦鼓一面，钲一面，以五十人，唱色十下，鼓一下，钲以千下。	
熊罴部	《十二时》、《万宇清》、	其熊罴者有十二，皆有木雕之，悉高丈余，其上安版床，复施宝幰，皆金彩装之，于其上奏雅乐。含元殿方奏此乐也，	

	《月重轮》三曲。亦谓之“十二案”。		
鼓架部		乐有笛、拍板、答鼓（即腰鼓），两杖鼓。	《代面》《钵头》《苏中郎》《踏摇娘》《羊头浑脱》《九头狮子》弄《白马益钱》。寻橦、跳丸、吐火、吞刀、旋概、觔斗，悉属此部。
龟兹部	《太平乐》舞曲 《破阵乐》 《万斯年曲》（即《天仙子》）	乐有觱篥、笛、伯板、四色鼓、揩鼓、羯鼓、鸡楼鼓。	《五方狮子》
胡部	《凉州曲》 《奉圣乐曲》	乐有琵琶、五弦、筝、箜篌、（笙）、觱篥、笛、方响、拍板。合曲时，亦击小鼓、钹子。	《参军》 《婆罗门》

第三节 唐代教坊四部乐的运用

一、唐代教坊四部乐的演出形态

尽管上面我们已经大致勾勒出了唐代教坊四部乐的种种可能，但关于它在唐代是如何演出，这种乐部设置又如何影响后世等问题，还是模糊一团。下面通过有限的一些材料来作一些推测。

中唐以后，有一个显著的例子是教坊乐被广泛用于赐大臣。如《旧唐书》卷一百二十《郭子仪传》载广德二年，“十一月，以子仪为尚书令。……诏宰相百僚送上，遣射生五百骑执戟翼从，自朝堂至省，赐教坊乐。子仪不受。”《旧唐书》卷十二《德宗上》：

（兴元元年七月）赐李晟永崇里第，女乐八人。甲午，命宰臣诸将送

晟入新赐第。教坊乐，京兆府供帐食馔，鼓吹导从，京城以为荣观。[①]

此事又见《旧唐书》卷一百三十三《李晟传》。《旧唐书》卷一百三十四《马燧传》：贞元二年，“六月，以燧守司徒，兼侍中、北平王如故，仍赐妓乐，奉朝请而已。”同卷《浑瑊传》：“（兴元元年）九月，赐瑊大宁里甲第、女乐五人，入第之日，宰臣、节将送之，一如李晟入第之仪。”[②]《唐国史补》卷上论当时赐乐之事云；

李今尝为制将，将军至西川，与张延赏有隙。及延赏大拜，二勋臣在朝，德宗令韩晋公和解之。每宴乐，则宰臣尽在，太常教坊音声皆至，恩赐酒馔，相望于路。[③]

教坊乐被广泛用于赏赐功臣，一方面反映了教坊此时地位的崇重，另一方面也表明其乐部的发展孕育过程中，开始独立使用，或者联合太常乐等其他乐伎演出。此外，中晚唐时期教坊还广泛参与官方、民间宴会。《剧谈录》卷下“曲江”条载：

上巳节赐宴臣僚，京兆府大陈筵席，长安、万年两县以雄盛相较，锦绣珍玩无所不施，百辟会于山亭，恩赐太常及教坊声乐。[④]

至于“北里诸妓，籍属教坊”的情况，则是教坊与民间宴集的例子。

上面这些新情况，从侧面反映了教坊功能的新变，这必然也对应着其乐体本身的变化，否则无法适应这种功能需求。而乐部的建立，正是从乐本体上解放教坊新功能的绝佳方式。这是我们对于唐代教坊四部乐产生的一个推测。

至于教坊四部乐如何在具体的场景中运用，我们只能通过宋代的情况做一番推测。宋代相关资料比较多，我们选取《东京梦华录》卷九“天宁节”的教坊乐演奏为例来说明，这可以作为北宋的材料：

初十日天宁节，前一月，教坊集诸妓阅乐。初八日，枢密院率修武郎以上。初十日，尚书省宰执率宣教郎以上，并诣相国寺罢散祝圣斋筵，次赴尚书省都厅赐宴。

宰执亲王宗室百官入内上寿。

十二日，宰执、亲王、宗室、百官，入内上寿大起居。（搢笏舞蹈）乐未作，集英殿山楼上教坊乐人効百禽鸣，内外肃无，止闻半空和鸣，若鸾凤

---

① 《旧唐书》，第 345 页。
② 《旧唐书》，第 3707-3708 页。
③ 《唐国史补》，第 171 页。
④ 康骈撰，萧逸点校：《剧谈录》，《唐代笔记小说大观》本，上海古籍出版社，2000 年，第 1495 页。

翔集。百官以下谢坐讫，宰执、禁从、亲王、宗室、观察使已上，并大辽、高丽、夏国使则坐于殿上，诸卿少百官，诸国中节使人，坐两廊。军校以下，排在山楼之后。皆以红面青（衣敦）无漆矮偏钉，每分列环饼、油饼、枣塔为看盘，次列果子。惟大辽加之猪羊鸡鹅兔连骨熟肉为看盘，皆以小绳束之。又生葱韭蒜醋各一堞，三五人共列浆水一桶，立杓数枚。

教坊色长二人，在殿上栏干边，皆诨裹宽紫袍，金带义栏，看盏斟御酒。看盏者，举其袖唱引曰“绥御酒”。声绝，拂双袖于栏干而止。宰臣酒则曰“绥酒”。如前。

教坊乐部，列于山楼下彩棚中，皆裹长脚幞头，随逐部服紫绯绿三色宽衫，黄义襕，镀金凹面腰带。前列拍板，十串一行，次一色画面琵琶五十面。次列箜篌两座，箜篌高三尺许，形如半边木梳，黑漆镂花金装画，下有台座，张二十五弦，一人跪而交手擘之。以次高架大鼓二面，彩画花地金龙，击鼓人背结宽袖，别套黄窄袖，垂结带金裹鼓棒，两手高举互击，宛若流星。后有羯鼓两座，如寻常番鼓子，置之小卓子上，两手皆执杖击之，杖鼓应焉。次列铁石方响，明金彩画架子，双垂流苏。次列箫、笙、埙、篪、觱篥、龙笛之类。两旁对列杖鼓二百面，皆长脚幞头，紫绣抹额，背击紫宽衫，黄窄袖，结带黄义襕。诸杂剧色皆诨裹，各服本色紫绯绿宽衫、义襕、镀金带，自殿陛对立，直幸乐棚，每遇舞者入场，则排立者叉手，举左右肩，动足应拍，一齐群舞，谓之“按曲子”。[①]

单从乐器上的部类来看，可以将上面的教坊乐器分部整理如下：

前头行：拍板——云韶、清乐、鼓架、龟兹、胡五部

第二行弹拨乐器：琵琶——胡部

第三行弹拨乐器：箜篌——胡部

第四行打击乐器：大鼓——鼓架部？

第五行打击乐器：羯鼓——龟兹

第六行打击乐器：铁石方响——清乐、胡部

第七行吹奏乐器：箫、笙、埙、篪、觱篥、龙笛——云韶、清乐、鼓架、龟兹、胡、雅六部

①孟元老撰，邓之诚注：《东京梦华录》，中华书局，1982 年，第 218-220 页。

两旁 打击乐器：杖鼓——鼓架部

从上面的分部可以看出，不论教坊四部“清乐部”与“云韶乐”的争议，在具体的乐部布局中，这二者都不是核心乐部。将二者从中抽出，都不影响作为整个教坊乐的结构。由此我们才恍然大悟：为什么《宋史》只记载了法曲部（即胡部）、龟兹部、鼓笛部（即鼓架部）。

此外，宋代佚名《都城纪胜》“瓦舍众伎”条，周密《武林旧事》卷之四“乾淳教坊乐部”也记载了宋代教坊乐部排列的情况，比如后者的顺序是：杂剧色、歌板色、拍板色、琵琶色、箫色、嵇琴色、筝色、笙色、觱篥色、笛色、方响色、杖鼓色、大鼓色。这里有所变化：“箫色、嵇琴色、筝色、笙色”四色，只能求之于清乐部或云韶乐，这可能反映了南宋的变化。

上面只是一个教坊四部的布置概况，那具体第一到第四部所指为何呢。文艳蓉通过对比唐宋文献中“教坊第一部”关联的乐器，得出唐代教坊第一部为胡部的说法，笔者认为这是可信的，《东京梦华录》所载北宋天宁节教坊乐、周密《武林旧事》所载南宋“乾淳教坊乐部”的布置都可以印证。而且我们注意到，《乐府杂录》序诸乐器，也是以胡部的“琵琶”为首。琵琶在中晚唐音乐中，具有睥睨余品的特殊地位，其成为“教坊第一部”是毋庸置疑的。那另外三部的排列又如何呢？

庞元英在其《文昌杂录》卷三中提到北宋元丰年间，他为主客郎中时，尚书省的一次御筵：

> 二十二日，迁寓治尚书都省入新省，就令厅赐省官已下御筵。至都省守当官已上，六曹书令史已上，分坐西廊。遣入内供奉官刘瑗排办及勾当，翰林御厨、仪鸾内臣，分总诸司。差教坊第四部一百五十人。酒九行，果肴皆非常比。再坐，赐花。内出金器，遣御乐院近侍各传宣劝酒，至暮方罢。群臣庆亲逢之幸，莫不感恩沾醉焉。[①]

这里面提到“教坊四部一百五十人”，这是一个非常庞大的群体。另外，《宋史》卷一百四十二《乐志十七》载教坊乐：

> 百戏有蹴球、踏蹻、藏撮、杂旋、狮子、弄枪、铃瓶、茶碗、毬杖、碎剑、踏索、上竿、筋斗、擎戴、拗腰、透剑门、打弹丸之类。（锡庆院宴

①庞元英撰：《文昌杂录》，中华书局，1958年，第29页。

会，诸王赐食及宰相筵设时赐乐者，第四部充。）[①]

括号里面的小注，交代了非常重要的信息。结合庞元英的记载，可以确定："教坊第四部"对应的就是《乐府杂录》"鼓架部"的内容。而《东京梦华录》所载北宋天宁节教坊乐、周密《武林旧事》所载南宋"乾淳教坊乐部"的布置都也可以印证，《乐府杂录》叙述乐器以"鼓""拍板"殿尾，也算是一种对照。

按照上面的规律，我们还可以类推四部的顺序。根据《乐府杂录》叙述的顺序：

琵琶、筝、箜篌、笙、笛、觱篥、五弦、方响、击瓯（打击乐）：胡部。

琴、阮咸：云韶、清乐

羯鼓：龟兹部

鼓、拍板：鼓架部。[②]

这是以顺序是否符合历史上教坊四部乐的顺序呢？这里我们提出一种方法，未必真实。待更多的史料验证。

表 8：南诏乐、《乐府杂录》乐部、《宋史》乐部用乐对比

部	《新唐书》南诏献乐	《乐府杂录》	《宋史》
雅乐部		宫悬。箫、笙、竽、埙、篪、龠、跋膝、琴、瑟、筑。将竽形似小钟，以手将之即鸣也。次有登歌。	
云韶乐		玉磬四架。乐即有琴、瑟、筑、箫、篪、篙、跋膝、笙、竽、登歌、拍板。	琵琶、筝、笙、觱栗、笛、方响、杖鼓、羯鼓、大鼓、拍板。
清乐部		琴、瑟、云和筝（其头像云）、笙、竽、筝、箫、方响、篪、跋膝、拍板。	
鼓架部	（大鼓）以四为列，凡二十四，居龟兹部前。	笛、拍板、答鼓（即腰鼓），两杖鼓。	三色笛、杖鼓、拍板。
龟兹部	羯鼓、揩鼓、腰鼓、鸡娄鼓、短笛、大小觱篥、拍板，皆八；长短箫、横笛、方响、大铜钹、贝，皆四。	觱篥、笛、伯板、四色鼓、揩鼓、羯鼓、鸡楼鼓。	觱栗、笛、羯鼓、腰鼓、揩鼓、鸡楼鼓、鼗鼓、拍板。

① 《宋史》，第 3351 页。
② 《乐府杂录》，第 22-25 页。

胡部	筝、大小箜篌、五弦琵琶、笙、横笛、短笛、拍板，皆八；大小觱篥，皆四。	琵琶、五弦、筝、箜篌、（笙）、觱篥、笛、方响、拍板。合曲时，亦击小鼓、钹子。	琵琶、箜篌、五弦、筝、笙、觱栗、方响、拍板。

二、唐代教坊四部乐向胡部的倾斜

唐代教坊四部乐的具体存在、演奏情况，至今也不能完全定论。但能够确定的是，从教坊四部乐产生开始，胡部便一枝独秀，其他三部沦为陪衬，以至于到宋代，对四部乐已经没有准确的概念。胡部能成为教坊第一部，有其深层的原因。据《新唐书》卷二十二《礼乐志十二》载：

初，隋有法曲，其音清而近雅。其器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶。琵琶圆体修颈而小，号曰“秦汉子”，盖弦鼗之遗制，出于胡中，传为秦、汉所作。其声金、石、丝、竹以次作，隋炀帝厌其声澹，曲终复加解音。【《通典》】

玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号“皇帝梨园弟子”。宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北院。【《谭宾录》】

梨园法部，更置小部音声三十余人。帝幸骊山，杨贵妃生日，命小部张乐长生殿，因奏新曲，未有名，会南方进荔枝，因名曰《荔枝香》。【《甘泽谣》】

帝又好羯鼓，而宁王善吹横笛，达官大臣慕之，皆喜言音律。帝尝称：“羯鼓，八音之领袖，诸乐不可方也。”盖本戎羯之乐，其音太蔟一均，龟兹、高昌、疏勒、天竺部皆用之，其声焦杀，特异众乐。【《羯鼓录》】

开元二十四年，升胡部于堂上。而天宝乐曲，皆以边地名，若《凉州》、《伊州》、《甘州》之类。后又诏道调、法曲与胡部新声合作。明年，安禄山反，凉州、伊州、甘州皆陷吐蕃。【《元氏长庆集》《南部新书》。】[①]

《新唐书》此段史源，为上面所附注的各条史料，大概梳理出了一条隋唐之际从

①《新唐书》，第476-477页。

法曲到胡部的演变过程。法曲本来渊源于胡乐，非华夏正声。但经过隋炀帝的改造和唐玄宗的推崇，地位越来越高。开元二十四年“升胡部于堂上”是一个重要的事件。前引白居易《立部伎》：“立部贱，坐部贵，坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。”胡部本来是不上大雅之堂的“俗贱之乐”，但经此一事，胡部地位得以提升。据《南部新书》，天宝十三年，诏道调、法曲与胡部新声合作，这是胡部地位提升的又一大事件。至此，胡部一枝独秀。中晚唐诗人、文人将胡部地位的提高，法曲与胡部的合奏视为雅、俗乐混合和华、夷乐不辨的开端，并赋予了“乱世之始”的政治含义。但事实上，诚如陈寅恪所言：

> 夫琵琶之为胡乐而非华声，不待辩证。而法曲有其器，则法曲之与胡声有关可知也。然则元白诸公之所谓华夷之分，实不过今古之别，但认输入较早之舶来品，或以外国材料之改装品，为真正之国产土货耳。[①]

胡乐之流行非一朝一夕，胡部也不是摇身一变而成为“第一部”。从乐理上来看，还是因为当时乐器组合不断选择的结果。从对盛唐十部伎用乐器的统计来看，十部伎虽然多综合用乐器组合，但各部伎有所侧重，比如龟兹伎以鼓乐为主，西凉伎以丝竹为主。所以《通典》卷一百四十六“坐立部伎”说：“（立部伎）自《安乐》以后，皆雷大鼓，杂以龟兹乐，声振百里，并立奏之。其大定乐加金钲，唯庆善乐独用西凉乐，最为闲雅。”可见各种乐器组合的音乐效果是很明显的。从整个十部伎的乐器组合来看，琵琶、五弦、箜篌、筝、觱篥、箫、笛等乐器，是最为频繁出现的组合。而最为切合这一组合的乐部，便是胡部；或者说胡部是诸乐器在反复组合尝试之后的选择。从前面的叙述看，开元、天宝中两次对胡部的调整，说明胡部在当时已经显现出某种“博采众长”“引领乐部”的气质。而中晚唐以后，则完全成为用乐之首选，其他乐部成为陪衬。胡部越是具有综合性、典范性，其地位就越高，学习的人就越多，使用的场合就越丰富，这种相辅相成的关系，最终促成了中晚唐时期提乐部则不离“胡部”“第一部”的情况。而事实上，从用乐的角度看，并非所有场合都是胡部，文献所载“第一部”的情况，也可能是泛称。这一点朱金城先生笺注白居易“名署教坊第一部”已经提及。

唐代乐部向胡部集中的倾向，还表现在后世文献对梨园四部的“构想”上。前面引文中提及唐代梨园有“法部”“小部音声”，“名部”“第一部”。但宋代以

---

① 《元白诗笺证稿》，第 149 页。

后又有梨园四部的说法。柳永《乐章集》卷上《倾杯乐·上元》:

禁漏花深，绣工日永，蕙风布暖。变韶景、都门十二，元宵三五，银蟾光满。连云复道凌飞观。耸皇居丽，嘉气瑞烟葱茜。翠华宵幸，是处层城阆苑。

龙凤烛、交光星汉。对咫尺鳌山开羽扇。会乐府两籍神仙，梨园四部弦管。向晓色、都人未散。盈万井、山呼熬抃。顾岁岁，天仗里、常瞻凤辇。

元人蒋易《皇元风雅》卷之二十八收录了杜仲高《明皇合乐图》诗:

天风吹来羽衣曲，曲谱君王新意续。

后宫粉黛云飞扬，梨园四部罗仙娼。

虬髯天子坐胡床，飞燕敛衽随君王。

鼓瑟弹筝间吹簧，琵琶意惨尘沙黄。

龙吟杂品单于调，象版促鼓挝渔阳。

三郎回笑视玉环，只有天上无人间。

弄臣番绰敢称赞，请祝君王万岁欢。

堪笑虞庭大岑寂，只有一夔能拊石。

为什么会有梨园四部的说法。明唐顺之《荆川稗编》卷三十七引用吴莱《辨魏汉津之误》或许可以为我们释疑:

夫以雅乐平淡而声缓，胡俗繁碎而声急。今大晟之乐，律太高，乐声急矣。当大晟乐书之行，教坊色长张俣曾制《大乐玄机赋》论七音、六十律、八十四调本不脱乎龟兹白苏祇婆之旧，正行四十大曲，常行小令，四部弦管，犹或尚循乎大唐五代黎园法曲之遗，此非胡俗之杂行者乎？宜雅乐之未易遽复也。[①]

说教坊四部，循梨园法曲之遗，其实就是从胡部与法曲的关系来说。梨园是否有四部，是值得怀疑的。但据于胡部“第一部”的领衔意义，也可以“想象”梨园乐部的影响。

另外，唐代教坊四部可能影响了契丹教坊四部的设置。据徐梦莘《三朝北盟会编》卷二十载宣和七年正月许亢宗等出使金国时，皇宫内招待他们的情形:

乐如前所叙，但人数多至二百人，云乃旧契丹教坊四部也。每乐作，

①唐顺之《荆川稗编》，《文渊阁四库全书》本第953册，台湾商务印书馆，1986年，第727页上。

必以十数人高歌以齐管色，声出众乐之表，此为异尔。……次日。诣金庭赴花宴，并如仪。酒三行则乐作，鸣钲击鼓，百戏出场，有大旗、狮豹、刀牌、牙鼓、踏晓、踏索、上竿斗、跳丸、弄挝、簸筑、旗球、角抵、斗鸡、杂剧等，服色鲜明，颇类中朝。又有五六妇人，涂丹粉艳，衣立于百戏后，各持两镜，高下其手，镜光闪烁，如祠庙所画电母，此为异尔。[①]

据许亢宗等所见契丹宴飨用的教坊乐，有一个特异之处是有十数人高歌。这其实是雅乐中的“登歌”的传统。而这一传统在教坊中只有胡部还有残留。《乐府杂录》胡部载：

乐有琵琶、五弦、筝、箜篌、觱篥、笛、方响、拍板。合曲时，亦击小鼓、钹子。合曲后立唱歌，凉府所进，本在正宫调，大遍、小遍，至贞元初，康昆仑翻入琵琶玉宸宫调。初进曲在玉宸殿，故有此名。合诸乐，即黄钟宫调也。《奉圣乐曲》，是韦南康镇蜀时南诏所进，在宫调，亦舞伎六十四人，遇内宴，即于殿前立奏乐，更番替换；若宫中宴，即坐奏乐。俗乐亦有坐部、立部也。[②]

由此看来，契丹教坊也是深得“教坊第一部”之精髓。

表 9:《唐六典》十部伎与《乐府杂录》部乐用乐器对比

乐器		《唐六典》十部伎										乐府杂录部乐						
		燕乐	清乐	西凉	天竺	高丽	龟兹	安国	疏勒	高昌	康国	雅乐	云韶	清乐	鼓架	龟兹	胡部	鼓吹
宫悬（钟、鼓、磬）												4						
编钟				1	1													
编磬				1	1													
磬		1											4					
方响		1												1			1	
筝	捣筝	1	1	1		1											1	
	云和筝													1				
	弹筝			1										1				
筑		1	1									1	1					

①徐梦莘撰：《三朝北盟会编》，《文渊阁四库全书》本第 350 册，台湾商务印书馆，1986 年，第 154 页下-155 页上。
②《乐府杂录》，第 25-26 页。

箜篌	卧箜篌	1	1	1	1	1											1	
	小箜篌	1			1													
	竖箜篌			1		1	1	1	1	1								
琵琶	大琵琶	1	1	1		1	1	1	1	1							1	
	小琵琶	1																
五弦	大五弦	1		1	1	1	1	1	1	1							1	
	小五弦	1																
瑟			1									1	1	1				
琴	弹琴		1									1	1	1				
	击琴		1															
	弦鼗																	1
笙	大笙	1	2	1		1	1			1		1	1	1				
	小笙	1																
笛	长笛	1	2	1							2				1			
	短笛			1												1		
	横笛				1	1	1	1	1	1							1	
尺八		1																
觱篥	大觱篥	1		1			1	1	1	1						1	1	
	小觱篥	1		1		1												
	桃皮觱篥					1												
	双觱篥						1	1										
箫	大箫	1	2	1		1	1		1	1		1	1	1				
	小箫	1																
	篪		2									1	1	1				
	笳																	1
	竽											1	1	1				
	篇											1	1					
	跋膝											1	1	1				
铜钹	正铜钹	1		2	2	2		2			2						1	
	和铜钹	1																
	揩鼓	2																1
	连鼓	2																
	鼗鼓	2																
	桴鼓	2																
	节鼓		1															
	腰鼓（答鼓）			1		1	1			1					1			
	齐鼓			1		1												
	担鼓			1		1												
	铜鼓				1													
	都昙鼓				1		1											

	毛员鼓				1													
	正鼓							1			1							
	和鼓							1			1							
	荅腊鼓						1		1									
	毛贝鼓						1											
	羯鼓						1		1							1		
	侯提鼓						1		1									
	鸡娄鼓						1		1	1						1		
	两杖鼓														1			
	四色鼓															1		
	小鼓																1	
	警鼓																	2
	钲																	1
	铜角									1								1
	贝	2		1	1	1												
	埙											1						
	拍板												1	1	1	1	1	

第五章 唐代教坊音乐与藩邸文学

第一节 唐代藩邸中的音乐活动

一、唐代王府的建制

王府是封建封建社会皇家子嗣独有的特权机构，这种特权通过各种形式表现出来，如食邑户数等级、宅邸规制以及出行的规格上[①]。唐代的王府建制，对于这些方面都有明确的规定，据《旧唐书》卷一百七《玄宗诸子》：

> 唐法，亲王食封八百户，有至一千户；公主三百户，长公主加三百户，有至六百户。高宗朝以沛、英、豫王、太平公主武后所生，食逾于制。垂拱中，太平至一千二百户。圣历初，皇嗣封为相王，食封与太平同三千户。长安中，寿春王兄弟五人，并赐实封三百户。神龙初，相府与太平同至五千户，卫王三千户，温王二千户，成王七百户。寿春王加四百户，通前七百户；嗣雍、衡阳、临淄、巴陵、中山各加二百户，通前五百户。安乐初封二千户，长宁一千五百户，宣城、宜城、宣安各一千户，相王女为县主者各三百户。卫王寻升储位，相府增至七千户，太平至五千户，安乐三千户，长宁二千五百户，宣城已下各二千户。相府、太平、长宁、安乐皆以七千为限，虽水旱亦不破损免，以正租庸充数。唐隆元年，遗制以嗣雍王守礼、寿春王成器封为亲王，各赐实封一千户。开元之后，朝恩睦亲，以宁府最长，封至五千五百户；岐、薛爱弟著勋，五千户；申府以外家微，至四千户；邠府以外枝，

①嗣王、郡王府与皇帝的亲疏关系并没有亲王府那么显著，享有的特权自然相对较少。由其官属设置来说，于开元二十六年修订的《唐六典》中，已经不见嗣王、郡王府的长史及其余僚属，而嗣王国、郡王国是否存在也未可知。因此，本文仅对于唐代特权机构中最有代表性的亲王府、公主邑司以及 类同此特权群体之教坊音乐活动进行讨论。

至一千八百户。皇妹为公主者，食封一千户，中宗女亦同。其后，皇子封王者赐封二千户，皇女为公主者赐封五百户。咸宜赐汤沐，以母惠妃封至一千户，诸皇女为公主者，例加至一千户。其封自开元已来，皆约以三千为限。①

在一些特殊的时期，一些亲王、公主由于与帝王、皇后之间的血亲关系，而时有逾制的现象，如“高宗朝以沛、英、豫王、太平公主武后所生，食逾于制。垂拱中，太平至一千二百户。圣历初，皇嗣封为相王，食封与太平同三千户。”更有甚者如“相府、太平、长宁、安乐皆以七千为限，虽水旱亦不破损免，以正租庸充数。”较之唐初“亲王食封八百户，有至一千户；公主三百户，长公主加三百户，有至六百户。”已逾十倍户数有余，有倾国之势。正因如此，唐玄宗在开元以后进行了一系列的制度改革，以补时弊：“其封自开元已来，皆约以三千为限。”但即便如此，动辄百户、千户的租赋已是十分优渥的经济收入。与后世相比，唐代的王府制度有着自身的特殊性，而这种特殊性的产生与唐帝在不同时期对王府政策的变化有关，并最终影响了王府所享有的特权。

唐代的王府，经历了由诸王外刺诸州到在京统一管理的两个阶段，整个过程可以开元年间唐玄宗置十王宅（十六王宅）、百孙院为转变之关捩。具体而言，唐玄宗以前，除了一些重要的亲王尚可以留在长安，其余各亲王均在成年后出阁并外任地方诸州刺史，以辅佐皇帝管理地方政务。据《旧唐书》卷六十四《高祖二十二子传》：

皇王受命，步骤之迹以殊；经籍所纪，质文之道匪一。虽治乱不同，损益或异，至于设官司以制海内，建藩屏以辅王室，莫不明其典章，义存于致治；崇其贤戚，志在于无疆。朕以寡昧，丕承鸿绪，寅畏三灵，忧勤百姓，考明哲之余论，求经邦之长策。帝业之重，独任难以成务；天下之旷，因人易以获安。然则侯伯肇于自昔，州郡始于中代，圣贤异术，沿革随时，复古则义难顿从，寻今则事不尽理。遂规模周、汉，斟酌曹、马，采按部之嘉名，参建侯之旧制，共治之职重矣，分土之实存焉。已有制书，陈其至理。继世垂范，贻厥后昆；维城作固，同符前烈。……诚孝之心，无忘于造次；风政之举，克著于期月。宜冠恒册，祚以休命。其所任刺史，咸令子孙代代承袭。

①《旧唐书》，第3267页。

寻又罢代袭之制。[①]

这种政策的施行，虽然因朝臣不断的反对而取消了世袭刺史制度，但是在诸王外刺为官这一点上却一直延续到唐玄宗时期。开元以后，唐玄宗听从姚崇等人的建议，对王府体制进行了一系列的改革，其中就包括了诸王不再离京出任外州刺史，而是以一种“遥领”的方式取而代之，据《新唐书》卷四十九下《百官志》：

京兆、河南牧，大都督，大都护，皆亲王遥领。两府之政，以尹主之；大都督府之政，以长史主之；大都护府之政，以副大都护主之，副大都护则兼王府长史。其后有持节为节度、副大使知节度事者，正节度也。诸王拜节度大使者，皆留京师。[②]

并将几个重要的亲王安置于兴庆宫侧五王宅中，实行起居于王宅而另置府幕的管理的措施，据《旧唐书》卷九十五《睿宗诸子传》：

初，玄宗兄弟圣历初出阁，列第于东都积善坊，五人分院同居，号“五王宅”。大足元年，从幸西京，赐宅于兴庆坊，亦号“五王宅”。及先天之后，兴庆是龙潜旧邸，因以为宫。宪于胜业东南角赐宅，申王捻、岐王范于安兴坊东南赐宅，薛王业于胜业西北角赐宅，邸第相望，环于宫侧。[③]

而对于诸皇子则建立十王宅以居之，其范围包括了永福坊全坊和兴宁坊的一部分，据《旧唐书》卷一百七《玄宗诸子传》载：

先天之后，皇子幼则居内，东封年，以渐成长，乃于安国寺东附苑城同为大宅，分院居，为十王宅。令中官押之，于夹城中起居，每日家令进膳。又引词学工书之人入教，谓之侍读。十王，谓庆、忠、棣、鄂、荣、光、仪、颍、永、延、济，盖举全数。其后，盛、仪、寿、陈、丰、恒、凉六王又就封，入内宅。二十五年，鄂、光得罪，忠继大统，天宝中，庆、棣又殁，唯荣、仪等十四王居院，而府幕列于外坊，时通名起居而已。外诸孙成长，又于十宅外置百孙院。[④]

诸亲王、皇子集中于“向三大内地区集中的方向”的区域[⑤]，实际上是延续了武周时期于洛阳积善坊集中管理诸王的做法。唐玄宗的这一系列做法都是为了达到

---

① 《旧唐书》，第 2424-2425 页。
② 《新唐书》，第 1310 页。
③ 《旧唐书》，第 3011 页。
④ 《旧唐书》，第 3271-3272 页。
⑤ 孙英刚：《隋唐长安的王府与王宅》，《唐研究》第九卷，第 194 页。尽管亲王们居住十六王宅是常规，但也有特殊情况，即受到皇帝特别宠爱的皇子居住在大明宫内院。

对亲王、皇子的控制、监视的政治目的，毕竟从武后时期李唐宗室的“反武”事件到太平公主政变，诸王、公主等特权群体通过蓄养、培植自身力量发动宫廷政变以颠覆政权的事例实在太多，为了防止这种皇室血亲之间流血事件的重演，唐玄宗通过压缩诸王、皇子活动的政治空间，监视他们的人际往来等措施，巩固了自身的政权。可以说，此举发挥了深远的政治影响，终唐如是。

亲王们居所、府幕分离的状态直接造成了各王府职官的合并与势力的消解，诸王府亦由此产生。据《唐六典》载，亲王府官属设有亲王府、亲事府、帐内府、亲王国，各官署均有定员，各司其职，体系完备。《唐六典》成书于开元二十六年，而于此后情形，则无所论及。况且帝王政策，多权宜之计，本在制度之外。据《新唐书》卷四十九下《百官志》“王傅”条小注：

> 永淳以前，王未出閤则不开府。天授二年，置皇孙府官。玄宗诸子多不出閤，王官益轻而员亦减矣。景云二年，改师曰傅，开元二年废，寻复置，废常侍、侍郎、谒者、舍人。开成元年，改诸王侍读曰奉诸王讲读，大中初复旧。[①]

可见玄宗于开元初期即有意削减王府官职，这样的措施直接导致一些王府的消失，据《新唐书》卷八十二《十一宗诸子传》：“是日，悉拜王府官属，然未有府也。而选任冒滥，时不以为荣。”[②]此事发生于开元二十三年，可见当时一些王府的府邸和职官已然失去实际意义。然而，这些“未有府”之亲王仍有事务需要打理，于是诸王府便由此产生，据《唐两京城坊考》所记，万年县宣平坊及长安县延康坊均有诸王府设置。又据《唐会要》卷六十七载裴简永奏建诸王府事可知，诸王府于元和十三年以前置于宣平坊中，其后由于毁坏多年，于宝历二年奏请迁至延康坊中。[③]诸王府的产生，实际上是帝王对王府制度的新一轮统一管理，昭示着唐玄宗时期居所与府幕分离的状态进一步的发展成为众亲王合居所、合王府的局面。可见王府体系已由初唐外刺诸州以握实权的状态，一步步沦为仅以礼仪形式而存在的境地，这种情况直接造成了中晚唐时期帝王以十六宅使管理诸王而致使皇位继承权受制于宦官的悲惨局面。

---

① 《新唐书》，第 1305-1306 页。
② 《新唐书》，第 3609 页。
③ 《唐会要》，第 1172 页。

二、唐代王府中的音乐活动

尽管唐代王府经历了以上体制的变迁，但是作为封建等级制度中的一种特权建制，帝王们在限制其权力的同时，也着意于给予诸亲王最优渥的经济条件、娱乐享受。这种情况自唐初始然，不仅活跃了唐代王府中的音乐氛围，同时也加强了诸王与乐工之间的交游。从史书记载中可知，初唐时期，诸王府中的乐工、女妓往往多达百人，宴乐活动更是彻夜不眠，据《旧唐书》卷六十《宗室列传》：

> 河间王孝恭，琛之弟也。……贞观初，迁礼部尚书，以功臣封河间郡王，除观州刺史，与长孙无忌等代袭刺史。孝恭性奢豪，重游宴，歌姬舞女百有余人，然而宽恕退让，无骄矜自伐之色。太宗甚加亲待，诸宗室中莫与为比。
>
> 陇西王博义，高祖兄子也。高祖长兄曰澄，次曰湛，次曰洪，并早卒。武德初，追封澄为梁王，湛为蜀王，洪为郑王。澄、洪并无后，博义即湛第二子也。武德元年受封。高祖时，历宗正卿、礼部尚书，加特进。博义有妓妾数百人，皆衣罗绮，食必粱肉，朝夕弦歌自娱，骄侈无比。[①]

又《旧唐书》卷七十六《太宗诸子》：

> 庶人祐，太宗第五子也。……祐每夜引弘亮等五人对妃宴乐，以为得志。戏笑之隙，语及官军，弘亮曰："不须忧也！右手持酒啖，左手刀拂之。"祐爱信弘亮，闻之甚乐。[②]

河间王孝恭、陇西王博义均尚游宴，于家中蓄养百余歌妓以逞娱情；庶人祐更是不顾王府长史权万纪的反对，每夜溺情群小、对妃宴乐，乐此不疲。这种亲王府中娱乐奢靡之风的盛行甚至引起了帝王的担忧，据《旧唐书》卷六十四《高祖二十二子》：

> 滕王元婴，高祖第二十二子也。贞观十三年受封。十五年，赐实封八百户，授金州刺史。二十三年，加实封满千户。永徽中，元婴颇骄纵逸游，动作失度，高宗与书诫之曰："王地在宗枝，寄深磐石，幼闻《诗》、《礼》，夙承义训。实冀孜孜无怠，渐以成德，岂谓不遵轨辙，逾越典章。且城池作固，以备不虞，关钥闭开，须有常准。鸠合散乐，并集府僚，严关夜开，非复一

---

① 《旧唐书》，第2347-2349、2356-2357页。
② 《旧唐书》，第2657-2658页。

度。遏密之悲，尚缠比屋，王以此情事，何遽纷纭？又巡省百姓，本观风问俗，遂乃驱率老幼，借狗求置，志从禽之娱，忽黎元之重。时方农要，屡出畋游，以弹弹人，将为笑乐。取适之方，亦应多绪，何必此事，方得为娱？晋灵虐主，未可取则。赵孝文趋走小人，张四又倡优贱隶，王亲与博戏，极为轻脱，一府官僚，何所瞻望？凝寒方甚，以雪埋人，虐物既深，何以为乐？家人奴仆，侮弄官人，至于此事，弥不可长。朕以王骨肉至亲，不能致王于法，令与王下上考，以愧王心。人之有过，贵在能改，国有宪章，私恩难再。兴言及此，惭叹盈怀。”[①]

尽管帝王们对于诸王的这种沉迷宴乐、奢靡生活的作风颇有微词，但却从反面说明了诸亲王们热爱音乐娱乐的普遍现象。

而值得注意的是，尽管王府中的音乐活动如此多彩，我们却没有从唐代王府官职的设置当中发现专门管理乐工的职官，甚至亦无王府定额乐工配置的相关信息。不过，唐代女乐群体与籍没户婢、掖庭等机构本身有着十分密切的联系，据《唐六典》卷六《尚书刑部·都官郎中》：

凡初配没有伎艺者，从其能而配诸司；妇人工巧者，入于掖庭；其余无能，咸隶司农。凡诸行宫与监、牧及诸王、公主应给者，则割司农之户以配，其余杂伎则择诸司之户教充。[②]

可见，诸行宫与监、牧及诸王、公主府邸之一般配户乃是由司农之户而来，而有伎艺之配户则是由诸司之中选教。如《旧唐书》卷七十六《太宗诸子》：

（太子李承乾）常命户奴数十百人专习伎乐，学胡人椎髻，翦彩为舞衣，寻橦跳剑，昼夜不绝，鼓角之声，日闻于外。[③]

此户奴者极有可能就是尚书省刑部、掖庭局所配备的宫人。李承乾本人酷爱胡夷倡优等乐艺形态，于宫中教习妓乐，由其“数十百人”可见妓乐群体之多。此处虽言太子东宫情形，但亦可由此观照唐代王府情状。又据《旧唐书》卷一百七《玄宗诸子》：“每岁幸华清宫，宫侧亦有十王院、百孙院。宫人每院四百，百孙院三四十人。”[④]华清宫为唐玄宗时期重要的行宫，几乎每年十月都要幸骊山温汤，因此骊山华清宫之十王宅、百孙院所配置“宫人每院四百，百孙院三四十人”之规

① 《旧唐书》，第 2436-2437 页。
② 《唐六典》，第 193 页。
③ 《旧唐书》，第 2648 页。
④ 《旧唐书》，第 3272 页。

制当可反映兴庆宫十王宅、百孙院中之情形，这些数百宫人作为诸王宅邸的基本生活、娱乐服务的人员，其中自然也不乏能歌善舞之辈。前文引开元二十九年《燃灯石台赞》载宫内供奉艺人燃灯祈福一事，提到“宁王府典军白凤珪，折冲郑子金，习艺典赵亲”一职，据此可知“习艺典”一职或为宁王府中管理音乐事务的职官，但要确证这一事实，须待更多史料佐证。

王府既是如此，公主府邸亦然，据《新唐书》卷八十三《诸帝公主传》：

> 开元新制：长公主封户二千，帝妹户千，率以三丁为限；皇子王户二千，主半之。左右以为薄。帝曰：“百姓租赋非我有，士出万死，赏不过束帛，女何功而享多户邪？使知俭啬，不亦可乎？”于是，公主所禀殆不给车服。后咸宜以母爱益封至千户，诸主皆增，自是著于令。主不下嫁，亦封千户，有司给奴婢如令。[①]

可见公主府邸的奴婢亦如王府一般，得有司供给。这其中必然是有伎艺之人的，如《新唐书》卷八十三《诸帝公主传》：

> 齐国昭懿公主，崔贵妃所生。始封升平。下嫁郭暧。大历末，寰内民诉泾水为硙壅不得溉田，京兆尹黎干以请，诏撤硙以水与民。时主及暧家皆有硙，丐留，帝曰：“吾为苍生，若可为诸戚唱！”即日毁，由是废者八十所。宪宗即位，献女伎，帝曰：“太上皇不受献，朕何敢违？”还之。薨元和时，赠号国，赐谥。穆宗立，复赠封。[②]

昭懿公主在宪宗即位时“献女伎”，可见其府邸本身是有女伎乐人存在的。实际上，唐代的公主们凭借自身的显贵地位在府邸蓄养伎乐似乎已成为一种常态，自初唐始然，在一些政治动荡的时期尤其显著，常常有逾制之举。如《新唐书》卷八十三《诸帝公主传》：

> 睿宗即位，主权由此震天下，加实封至万户，三子封王，余皆祭酒、九卿。主每奏事，漏数徙乃得退，所言皆从。有所论荐，或自寒冗躐进至侍从，旋踵将相。朝廷大政事非关决不下，闻不朝，则宰相就第咨判，天子殆画可而已。主侍武后久，善策人主微指，先事逢合，无不中。田园遍近甸，皆上腴。吴、蜀、岭峤市作器用，州县护送，道相望也。天下珍滋谲怪充于家，供帐声伎与天子等。侍儿曳纨谷者数百，奴伯妪监千人，陇右牧马至万匹。

---

① 《新唐书》，第3658页。
② 《新唐书》，第3662-3663页。

①

太平公主“供帐声伎与天子等”，是公主特权在特殊政治环境中的极端表现，但却从侧面反映出妓乐在公主府邸活动的常态。由此可推测王府、公主府邸中的乐工当为普遍存在之技艺群体，否则王府中饮宴酒筵之奢靡笙歌便无从谈起。这些乐工或由“皆掌统府僚、纪纲职务”之王府长史、司马进行统一管理；又或由专理“封户、僮仆、弋猎、过所”等事务的户曹参军分而治之。因此，结合以上诸亲王府、公主府邸中的宴乐活动，我们有理由相信唐代王府中蓄养妓乐、舞姬是历史事实，尽管《唐六典》并没有详细写出配给的户数、人数，但我们由上述引文中动辄数百的数量亦可窥知一二。

第二节 藩邸之乐与教坊

一、俗乐教坊与王府音乐之渊源

唐代教坊之成立，实际上“机缘”于唐玄宗登基后的一场太常与玄宗藩邸旧部音乐之争，据《教坊记》载：

> 常于九曲阅太常乐。卿姜晦，嬖人楚公皎之弟也，押乐以进。凡戏辄分两朋，以判优劣，则人心竞勇，谓之“热戏”。于是诏宁王主藩邸之乐以敌之。一伎戴百尺幢，鼓舞而进；太常所戴即百余尺，比彼一出，则往复矣；长欲半之，疾仍兼倍。太常群乐鼓噪，自负其胜。上不悦，命内养五六十人，各执一物，皆铁马鞭、骨槌之属也，潜匿袖中，杂于声儿后立。坊中呼太常人为“声伎儿”。复候鼓噪，当乱捶之。皎、晦及左右初怪内养麾至，窃见袖中有物，于是夺气褫魄。而戴幢者方振摇其竿，南北不已。上顾谓内人者曰：“其竿即自当折。”斯须中断，上抚掌大笑，内伎咸称庆。于是罢遣。翌日诏曰：“太常礼司，不宜典俳优杂伎。”乃置教坊，分为左右而隶焉。左骁

① 《新唐书》，第3651页。

卫将军范安及为之使。[①]

唐玄宗于九曲阅太常乐，诏宁王主藩邸乐以抗之。前文已述，武后时期唐玄宗已与宁王、岐王等居于五王宅之中，这五王共享的“藩邸之乐”中自然多玄宗旧识。眼看着“太常群乐鼓噪，自负其胜”，唐玄宗便秘令内养之人威慑，太常乐败。于是，玄宗便以“太常礼司，不宜典俳优杂伎”为口实，教坊随之成立。尽管崔氏言教坊故事栩栩如生，但从唐玄宗开元二年置教坊、法曲梨园，而后升胡部于堂上又诏道调、法曲与胡部新声合作等一系列的音乐创举来看，成立教坊、安置其在藩邸时的音声旧部，实际上并不是缘于一场“热戏”那样简单，而是玄宗苦心经营的音乐版图中的一部分。

唐玄宗将散乐、新声、俳优杂技等俗乐表演置教坊以掌之，实际上是加强了俗乐的管理，促进了俗乐的发展。从开元教坊乐工以及教坊使的来源可见，其中很大一部分是唐玄宗的藩邸旧部，如《教坊记》中之吕元真：

吕元真打鼓，头上置水椀，曲终而水不倾动，众推其能定头项。上在蕃邸，召之。元真恃其能，多不时至，乃云：“须得黄纸。”黄纸，谓敕也。上衔之，故流辈皆有爵命，唯元真素身。[②]

教坊乐工吕元真是唐玄宗在其藩邸时便已蓄养的乐人，由其“恃其能，多不时至”来看，其来源当非宫人。可见，诸王在王府制度选配的宫人伎乐以外，亦可根据自身的乐艺爱好蓄养乐工。又如陈鸿祖《东城老父传》中的贾昌：

老父姓贾名昌，长安宣阳里人，开元元年癸丑生。元和庚寅岁，九十八年矣，视听不衰，言甚安徐，心力不耗。语太平事，历历可听。父忠，长九尺，力能倒曳牛，以材官为中宫幕士。景龙四年，持幕竿，随玄宗入大明宫诛韦氏，奉睿宗朝群后，遂为景云功臣，以长刀备亲卫，诏徙家东云龙门。昌生七岁，趫捷过人，能持柱乘梁。善应对，解鸟语音。玄宗在藩邸时，乐民间清明节斗鸡戏。及即位，治鸡坊于两宫间。索长安雄鸡，金毫铁距，高冠昂尾千数，养于鸡坊。选六军小儿五百人，使驯扰教饲。[③]

贾昌之父贾忠乃唐玄宗藩邸旧部，贾昌亦因“善应对，解鸟语音”而常俸左右，并于宫中治鸡坊以备娱乐。宫中诸坊（鸡坊、鹰犬坊、小儿坊等）与教坊之关系

---

① 《教坊记笺订》，第 1-2 页。
② 《教坊记笺订》，第 49-50 页。
③ 《太平广记》卷四百八十五《东城老父传》，第 3992 页。

较为复杂，但我们从一些教坊曲调中还是能够探知一二，如《教坊记》中有《唧唧子》或为模仿鸡鸟类的音声而来，类于高宗时白明达所作《春莺啭》；又如《放鹰乐》《放鹘乐》等，据姚汝能《安禄山事迹》卷上："玄宗每于苑中放鹰鹘。"可见这诸坊活动与教坊曲调本事之关联。因此，贾忠之后贾昌作为玄宗藩邸旧部，供职于鸡坊之中，实际上也是间接为教坊娱乐活动提供必要的服务，关系密切。

唐玄宗本身就是难得的乐艺天才，在王府时他就已经创作了不少优秀的音乐作品，据《乐府杂录》"夜半乐"条载："明皇自潞州入平内难，正夜半，斩长乐门关，领兵入宫翦逆人。后撰此曲。"[①]又《新唐书》卷二十二《礼乐十二》："是时，民间以帝自潞州还京师，举兵夜半诛韦皇后，制《夜半乐》、《还京乐》二曲。"[②]可见，此《夜半乐》《还京乐》乃唐玄宗以其藩邸旧事为曲调本事创作，而在其登基之后，又将此二曲进一步润色、加工使其成为教坊曲，于教坊之中演奏。从乐艺的角度来说，唐玄宗开元二年所置教坊，实际上就是将其在王府时的藩邸旧乐进一步扩大化的结果，是封建时期王权晋升为皇权作用于乐工群体的一种质的转变。自此以后，唐玄宗之藩邸旧乐仍然活跃于教坊之中，并且在乐艺表演的同时，也成为唐玄宗政治力量的一部分。

事实上，唐玄宗尚为平王之时，其藩邸旧部、家僮散乐就已经显示出十分显著的政治力量，在唐玄宗平定内乱诸事时多有调护之力。据《教坊记》载："玄宗之在藩邸，有散乐一部，戢定妖氛，颇藉其力。及膺大位，且羁縻之。"又《新唐书》卷二十二《礼乐志》："玄宗为平王，有散乐一部，定韦后之难，颇有预谋者。"可见，唐玄宗在王府时就已经在有意的培植个人势力，由其"戢定妖氛，颇藉其力""颇有预谋者"可知，这种散乐旧部在政局动荡时期，有着不可小觑的政治力量，如前引文中贾昌之父贾忠者"景龙四年，持幕竿，随玄宗入大明宫诛韦氏"，这些散乐百戏之人在王府时，往往人数众多而又身怀绝技，作为玄宗藩邸之势力，为其平定韦后、太平公主之叛乱发挥了重大作用。因之，唐玄宗即位后，将这些藩邸旧部功臣置于教坊之中，自然有安抚、班爵之意[③]，但同时我们也应当看到，唐玄宗对于这种散乐力量的控制与监管。

实际上，家僮散乐作为一种政治力量，在唐初的诸王府中已有端倪，据《旧

---

① 《乐府杂录》，第39页。
② 《新唐书》，第476页。
③关于这点，已有学者在研究中指出：柏红秀、王定勇《唐代第一任教坊使》认为唐玄宗设置教坊有安置功臣之意，这些功臣除了宦官，还包括唐玄宗藩邸时散乐乐人。

唐书》卷七十六《太宗诸子》：

越王贞，太宗第八子也。……贞少善骑射，颇涉文史，兼有吏干。所在或偏受谗言，官僚有正直者多被贬退，又纵诸僮竖侵暴部人，由是人伏其才而鄙其行。……官军进逼州城，贞家僮悉力卫，贞曰："事即如此，岂得受戮辱，当须自为计。"贞乃饮药而死。家僮方始一时散，舍仗就擒。……贞之在蔡州，数奏免所部租赋以结人心，家僮千人，马数千匹，外托以畋猎，内实习武备。[①]

越王李贞曾是"反武"事件的重要皇室成员，由"贞之在蔡州，数奏免所部租赋以结人心，家僮千人，马数千匹，外托以畋猎，内实习武备。"来看，实际上李贞是将家僮者作为一种政治力量予以蓄养的，而如"又纵诸僮竖侵暴部人""官军进逼州城，贞家僮悉力卫"可见，其家僮者在实际的政变环境中能够起到相当的对抗作用。

唐玄宗亲身经历了诸皇室"反武"事件，深知各王府是如何蓄积自身力量以便培植地方势力的，同时他自己也是这种家僮、散乐力量的受益者。因此，开元二年，在设置教坊掌新声、散乐、俳优杂技的同时，也制定了相应的散乐禁令，据《唐会要》卷三十四"杂录"：

（开元二年）其年十月六日敕：散乐巡村，特宜禁断，如有犯者，并容止主人及村正决三十，所由官附考奏。其散乐人仍递送本贯入重役。[②]

这道奏令实际上对于散乐之控制、监管有着重大意义。我们知道唐代的地区行政末梢是乡里一级，唐玄宗禁止散乐巡村，实际上就是不希望散乐脱离行政机制的管理，限制散乐的流布，避免让散乐在民间蓄积成一股地方势力，威胁朝政。对比天宝时期唐玄宗提倡朝臣、诸道节度使蓄养家乐的敕令，我们也能从中窥见玄宗对散乐的变相控制，据《唐会要》卷三十四"杂录"：

天宝十载九月二日敕：五品已上正员清官、诸道节度使及太守等，并听当家畜丝竹，以展欢娱，行乐盛时，覃及中外。[③]

玄宗提倡"畜丝竹，以展欢娱"，所谓丝竹之声，实际上多为乐舞、器乐之情状，与散乐无关，限制朝臣、节度使、太守们蓄养散乐以培植自身政治力量。而这种

① 《旧唐书》，第2661-2662页。
② 《唐会要》，第629页。
③ 《唐会要》，第630页。

对散乐严格管控的音乐政策，也直接影响到了诸王们的散乐活动。而开元以后，随着十王宅、百孙院的建制完成，诸王环兴庆宫以居，生活在玄宗的监视之下，自然能够会意对玄宗控制散乐的策令，不敢忤逆。加之于唐玄宗给予诸王的优渥待遇，同时又刻意推行音乐娱乐之怀柔政策，教坊音乐作为这种政策的一种手段，不仅使得各亲王自得其乐，实际上也达到了唐玄宗限制亲王力量、监视亲王生活的政治目的。

二、唐代王宅中的教坊乐舞活动

俗乐教坊成立于开元二年，此时王府与王宅已分而置之，并且王府的势力逐渐消解。诸王们主要的生活、娱乐活动基本都于王宅中进行，这与后世王府情状有着本质的区别。因此，此节后均用“王宅”，以示唐代王府的特殊性。

教坊成立后，作为独立的内廷音乐机构，为大唐帝国带来了空前的音乐盛况。教坊乐艺的多样性以及它与其他乐艺形态之融合，不仅丰富了唐代宫廷宴会的音乐表演，也为诸亲王宅第、公主府邸的音乐生活带来了全新的气象。但是，教坊毕竟是唐玄宗所置于内廷的音乐机构，从封建等级的角度来说，不是诸王、公主等群体能够染指的。然而，我们在史料当中，又可见到很多教坊曲调、乐舞在这些特权环境中进行表演，因此我们必须了解教坊音乐进入王宅第、公主府邸等特权环境的途径，才能够比较全面的了解唐代王宅中的教坊音乐活动情况。

考察教坊音乐能够进入王宅、公主府邸等特权环境，不得不说到唐玄宗对于诸王实施的政治监控和娱乐怀柔政策。唐玄宗是以睿宗第三子的身份即位的，这种结果实际上得益于政治觉悟极高的让皇帝李宪的成全。因此，玄宗对其兄弟一直保持着高度的警惕，尤其是他目睹了一系列的皇室血亲的流血事件后，这种警惕在他即位之后就进一步转化为对亲王的一种政治上的监控，前述开元后将诸王兄弟置于五王宅中就是明证：集中管理，便于监控。同时，为了避免诸王培植自身的地方势力，不仅将宅第、府幕分离，同时还禁止诸王与外人结交，据《旧唐书》卷九十五《睿宗诸子》：

惠文太子范，睿宗第四子也。本名隆范，后避玄宗连名，改单称范。……

睿宗践祚，进封岐王，又加实封五百户，拜太常卿，兼左羽林大将军。……范好学工书，雅爱文章之士，士无贵贱，皆尽礼接待。与阎朝隐、刘庭琦、张谔、郑繇篇题唱和，又多聚书画古迹，为时所称。时上禁约王公，不令与外人交结。[①]

可见玄宗“禁约王公，不令与外人交结”就是为了防止诸王与外臣勾结，形成危险政权的势力，毕竟有唐太宗秦王府十八学士的前车之鉴。但从岐王李范与文人的交游情形来看，这种禁令的实施亦可有斟酌之处。而这种权宜之计又与玄宗于诸王所实施的音乐享乐的怀柔政策相联系，不仅从食邑封户上给予诸王极高的规格，同时还极力提倡诸王乐艺宴享、鼓励兄弟友爱，利用乐舞来协调诸王之间的关系。据《旧唐书》卷九十五《睿宗诸子》：

玄宗时登楼，闻诸王音乐之声，咸召登楼同榻宴谑，或便幸其第，赐金分帛，厚其欢赏。诸王每日于侧门朝见，归宅之后，即奏乐。纵饮，击球斗鸡，或近郊从禽，或别墅追赏，不绝于岁月矣。游践之所，中使相望，以为天子友悌，近古无比，故人无间然。[②]

又《酉阳杂俎》前集卷十二“语资”：

玄宗常伺察诸王，宁王常夏中挥汗鞔鼓，所读书乃龟兹乐谱也。上知之，喜曰：“天子兄弟，当极醉乐耳。”[③]

玄宗将五王宅置于花萼相辉楼侧，由于有着空间上的优势，时常能够听闻诸王在宅邸内的生活境况，《酉阳杂俎》中更是以“伺察”一语道破其中玄妙。诸王们本身就有极高的音乐修养，又享受着玄宗所提供的极高经济待遇，因此也十分会意玄宗的这种以音乐享乐为手段的怀柔政策“以为天子友悌，近古无比，故人无间然”，玄宗对于这种结果自然也十分满意“上知之，喜曰：‘天子兄弟，当极醉乐耳。’”在玄宗提倡诸王乐艺享乐的音乐氛围当中，教坊音乐作为盛唐最具代表性的乐艺形态，很自然地就随着这股潮流进入到诸王宅第之中，活跃着诸王的音乐生活，这种情形一直延续至唐末五代时期。笔者通过梳理传世文献中的相关资料，将教坊音乐进入诸王宅第的方式总结如下，并以此作为研究唐代王宅中教坊音乐活动的切入点。

---

①《旧唐书》，第3016页。
②《旧唐书》，第3011页。
③段成式撰，曹中孚点校《酉阳杂俎》，《唐五代笔记小说大观》本，上海古籍出版社，2000年，第643页。

（一）帝王赐教坊乐于王宅

教坊乐能够在王宅、公主府邸等特权环境中进行表演，最直接的方式就是皇帝赐教坊乐于诸王、公主。这与前述研究中所提到的教坊管理机制与性质相关，教坊作为内廷音乐机构，同时也是玄宗藩邸旧部政治力量的置所，有着浓郁的皇权色彩。尤其是盛唐时期，朝野上下，宫廷内外，无不对教坊音乐怀着艳羡之情。无论诸王宅第在空间上是多么的“环于宫侧”，但都无法在乐艺的规格、宴享机构上与“禁中”之帝王相提并论。教坊音乐所具有的这种皇权的光环，使得诸帝对于赐教坊乐均很谨慎，并不似赐“女乐”那样随心所欲。因此，为数不多的帝王赐教坊乐则在一定程度上缓解了教坊乐在传播范围上的限制，可以说是教坊乐由宫廷走向民间的过渡方式之一。

唐代诸帝赐乐王府的行为，武德以来已有之。如《旧唐书》卷六十《宗室列传》：

> 河间王孝恭，琛之弟也。……孝恭命骑将追之，至武康，擒公祏及其伪仆射西门君仪等数十人，致于麾下，江南悉平。玺书褒赏，赐甲第一区、女乐二部、奴婢七百人、金宝珍玩甚众，授东南道行台尚书左仆射。[①]

可见唐初帝王已有赐乐于诸王的行为，又《旧唐书》卷六十四《高祖二十二子》载汉王李元昌向李承乾求赐音声人事：

> 汉王元昌，高祖第七子也。少好学，善隶书。……贞观五年，授华州刺史，转梁州都督。……十六年，元昌来朝京师，承乾频召入东宫夜宿，因谓承乾曰：“愿陛下早为天子。近见御侧，有一宫人，善弹琵琶，事平之后，当望垂赐。”承乾许诺。[②]

此事也从侧面反映出帝王赐乐诸王音乐乃常有之事。尽管唐初武德内教坊已成立，但为教习雅乐之机构，此赐“女乐”当泛指娱乐音乐。开元教坊成立后，玄宗赐教坊乐于诸王宅第的情况也并不多见，只有如乐史《杨太真外传》载：

> 上又宴诸王于木兰殿……上尝梦十仙子，乃制《紫云回》，并梦龙女，

---

① 《旧唐书》，第2349页。
② 《旧唐书》，第2425页。

又制《凌波曲》。二曲既成，遂赐宜春院及梨园弟子并诸王。[①]

由《教坊记》"妓女入宜春院，谓之内人。"可知，宜春院乐人乃为教坊乐工中技艺精湛者。而梨园弟子，虽专掌法曲乐艺，但笔者于梨园章节中已述，开元时期梨园与教坊在乐艺上存在融合，很多梨园弟子亦能为教坊之伎艺。因此，引文中虽未言及教坊，但实际上赐给诸王的乐工来源于教坊，同时其乐艺也与教坊音乐有极大关联。开元以后，几乎未见帝王给赐教坊乐于诸王者，但却有选拔教坊乐工为王宅侍者，这种形式亦可认为是帝王间接给赐教坊乐于诸王宅中之例证。据《旧唐书》一百六十四《李绛列传》载：

时教坊忽称密旨，取良家士女及衣冠别第妓人，京师嚣然。绛谓同列曰："此事大亏损圣德，须有论谏。"或曰："此嗜欲间事，自有谏官论列。"绛曰："相公居常病谏官论事，此难事即推与谏官，可乎？"乃极言论奏。翌日延英，宪宗举手谓绛曰："昨见卿状所论采择事，非卿尽忠于朕，何以及此？朕都不知向外事，此是教坊罪过，不谕朕意，以至于此。朕缘丹王已下四人，院中都无侍者，朕令于乐工中及闾里有情愿者，厚其钱帛，只取四人，四王各与一人。伊不会朕意，便如此生事。朕已令科罚，其所取人，并已放归。若非卿言，朕宁知此过？"[②]

此事又见于《新唐书》卷一百五十二《李绛列传》：

教坊使称密诏阅良家子及别宅妇人内禁中，京师嚣然。绛将入言于帝，吉甫曰："此谏官所论列。"绛曰："公尝病谏官论事，此难言者，欲移之耶？"吉甫乃欲讽诏使止之，绛以吉甫畏不敢谏，遂独上疏。帝曰："朕以丹王等无侍者，比命访闾里，以赀致之，彼不谕朕意，故至哗扰。"乃悉归所取。[③]

《新唐书》于宪宗言语记录稍有出入，只言"比命访闾里，以赀致之，彼不谕朕意，故至哗扰"，并不见"乐工"者。而《册府元龟》一百一与《太平御览》四百五十四均沿用《旧唐书》说法，均为"乐工中及闾里有情愿者"，可见不误。而《新唐书》此处或出于减省史料，故笔者以《旧唐书》为正。

据《旧唐书》所载，宪宗命教坊使采择王宅侍者一事当发生于元和八年以前，而丹王乃为代宗第五子李逾，此时或仍居于十王宅院之中。宪宗以其院中无侍者

①乐史撰：《杨太真外传》，《开元天宝遗事十种》本，上海古籍出版社，1985 年，第 135 页。
②《旧唐书》，第 4289-4290 页。
③《新唐书》，第 4842 页。

而命教坊使于乐工、闾里情愿者中进行采择，可见教坊乐工亦可以侍者身份进入王宅之中供奉。但从教坊使恣意采择良家子一事来看，教坊使似乎并不愿意割爱教坊乐工于王宅，个中缘由，笔者推测或出于其时教坊乐工之稀缺。安史之乱以后，诸帝对于教坊机制、人员都进行了不同程度的抑制，尤以顺宗、宪宗时期为甚。据《旧唐书》卷十四《顺宗本纪》：

（永贞元年）三月庚午，出宫女三百人于安国寺，又出掖庭教坊女乐六百人于九仙门，召其亲族归之。

同卷《宪宗本纪上》：

（永贞元年）九月丁卯朔。己巳，罢教坊乐人授正员官之制。

（元和六年）六月甲子朔，减教坊乐人衣粮。[①]

顺宗出教坊女乐六百人，宪宗罢教坊乐官正员、减省教坊乐工衣粮，这一系列的措施均是对教坊机制在发展规模上的限制，而《乐府杂录》又有“元和中，只署一所”云云，可见宪宗对于教坊在发展过程中所产生的繁冗机构作了进一步的压缩，最后将其活动空间控制在延政一坊之中，以减省政府的财政开支。由顺宗、宪宗时期一系列的举措来看，教坊在机构的发展规模上，教坊乐工的数量上都受到了一定程度的限制。在这样的发展环境中，教坊乐工作为宫廷乐艺的主要表演群体，其繁重的表演任务尚无暇顾及，若再抽调数人于诸王宅中，则更是雪上加霜。教坊使作为教坊的最高行政长官，其优先考虑的自然是教坊乐舞表演的人员保障，因此不取教坊乐工，转而改取“良家士女及衣冠别第妓人”也就能够理解了。尽管教坊使此番并未将教坊乐工选为王宅侍者，但由宪宗的辩解可知，这种方式是能够倚仗皇帝的命令而成立的，因此我们也可以将其看成是皇帝给赐教坊乐工于王宅中的另一种形式。

实际上，开元以后，帝王给赐教坊乐的形式是以其为“迎导者”而居多，如《旧唐书》卷一百二十《郭子仪传》：

翌日，敕所司令子仪于尚书省视事。诏宰相百僚送上，遣射生五百骑执戟翼从，自朝堂至省，赐教坊乐。[②]

又《册府元龟》卷三百八十五：

德宗至自兴元，晟戎服谒见于三桥，帝驻马劳之，赐永崇里第及泾阳上

---

① 《旧唐书》，第406、412、435页。
② 《旧唐书》，第3460页。

田延平门之林园，女乐八人，入第之日，京兆府供帐酒馔，赐教坊乐具鼓吹迎导，宰臣节将送之，帝思晟勲力制纪功碑，俾皇太子书之刊石立于东渭桥。[1]

此处所赐“教坊音乐”与《杨太真外传》中之情形并不相同，郭子仪入尚书省而赐教坊音乐，实际上与李晟入宅时赐教坊乐具一样，都只是将教坊音乐作为一种迎导仪式而用之，并非是将教坊音乐赐予朝臣。而文中所谓赐宅邸、女乐等，均如初唐河间孝恭王之情形，并未明确指向教坊音乐、教坊乐工。由此可见，教坊作为内廷音乐机构，其皇帝御用的性质还是十分突出的，这也正是历来帝王对于给赐教坊乐尤为“吝惜”之原因所在。尽管如此，由于诸王的特殊身份，帝王们时常需到诸王宅第中游幸、伺察，这样一来便少不了驻足王宅饮宴欢娱，将教坊乐工召至王宅助兴歌舞，亦成为王宅中教坊音乐活动的另一途径。

（二）帝王游幸王宅，召集教坊乐工在王宅中音乐表演

无论是出于监控诸王生活，还是增进皇室血亲的感情，帝王游幸王宅、公主府邸乃是常有之事，这种情形自唐初已然，如《新唐书》卷八十三《诸帝公主传》：

长宁公主，韦庶人所生，下嫁杨慎交。造第东都，使杨务廉营总。第成，府财几竭，乃擢务廉将作大匠。又取西京高士廉第、左金吾卫故营合为宅，右属都城，左频大道，作三重楼以冯观，筑山浚池。帝及后数临幸，置酒赋诗。又并坊西隙地广鞠场。[2]

一般而言，帝王临幸诸王、公主宅邸是必置酒宴的，其中自然伴随着宴乐、赋诗之活动。开元年间，在玄宗的倡导下，诸王在宅第中往往以笙歌中度日，或有斗鸡、鹰鹘等娱乐活动。而玄宗又将五王宅环宫侧而置，这种空间上的优势，使得帝王临幸诸王宅的活动更为频繁，如《旧唐书》卷九十五《睿宗诸子》：

每年至宪生日，必幸其宅，移时宴乐。居常无日不赐酒酪及异馔等，尚食总监及四方有所进献，食之稍甘，即皆分以赐之。

惠宣太子业，睿宗第五子也。本名隆业，后单名业。垂拱三年，封赵王，开府置官属。……业尝疾病，上亲为祈祷，及愈，车驾幸其第，置酒宴乐，

[1]《册府元龟》，第4352页。
[2]《新唐书》，第3653页。

更为初生之欢。玄宗赋诗曰："昔见漳滨卧，言将人事违。今逢诞庆日，犹谓学仙归。棠棣花重满，鸰原鸟再飞。"其恩意如此。[①]

两《唐书》正史纪传中关于玄宗驾幸五王宅、公主府邸之情状不甚枚举，而其中之酒宴享乐虽有平日玄宗特赏赐者"居常无日不赐酒酪及异馔等，尚食总监及四方有所进献，食之稍甘，即皆分以赐之"，但就一般情形而言，当多出于王宅、公主府邸所备置，如《唐语林》卷二"文学"：

开元二年春，上幸宁王第，叙家人体。乐奏前后，酒食沾赉，上不自专，皆令禀于宁王。上曰："大哥好作主人，阿瞒但谨为上客。"[②]

可见，诸王宅邸蓄养乐伎并非仅仅为了满足自身对于娱乐享宴的需求，同时亦为迎接圣驾乐用而作必要的准备。由此处玄宗言宁王为"主人"而己为"上客"来看，"乐奏前后"当为宁王宅所安置，以助行幸。但王宅中的乐用毕竟不如宫廷宴会时那般器乐、人员完备，帝王们驾幸王宅时，往往会或多或少的携带一些随驾乐工抑或直接召幸宫廷乐工进入诸王宅邸进行乐舞表演。而教坊乐工作为唐代宫廷乐舞表演的主体，不仅具备多种表演技能，同时亦为宫廷中最高乐艺水准的象征，帝王于诸王宅邸中召幸教坊乐工表演，既丰富诸王们的音乐生活，满足其娱乐享宴之需求，同时也展现了兄友弟恭、与家人同乐的帝王胸怀。唐帝中确有于王宅当中召幸教坊乐工表演事，据王钦若《册府元龟》卷三十九："（开成）二年夏五月壬申帝幸十六宅，召教坊乐人五人，与诸王宴乐。"[③]又《册府元龟》卷一百一十一"宴享第三"：

（同光二年）十一月己亥，帝幸（十）六宅，教坊乐宴会诸皇弟。

（同光）三年正月甲午，皇太后生辰，御嘉庆殿召诸王家宴，极欢而罢。二月，帝在邺。己巳，击毬于行宫之鞠场，诸王弟从臣等供奉，赐定州王都金鞍御马鞠，罢宴。王都于武德殿之山亭，宣教坊乐、陈百戏俳优、角觝夜漏一鼓方罢。甲午，文思殿宴王都，颁赐有异，夜久方罢。戊子，宴于思政殿。

（明宗天成二年）八月癸巳，秦王从荣，自邺中至，帝幸其第，宣禁中女伎及教坊乐，欢乐至晚，从荣进马及银器钱绢，帝赐诸伎乐，及行从人等乘舆

---

① 《旧唐书》，第3012、3018页。
② 《唐语林》，第118页。
③ 《册府元龟》，第417页。

归内。四年，潞王至河中入觐，进金银钱绢开内宴。壬午，宴于长春殿。[①]

以上二则是文献中帝王游幸诸王宅第时召幸教坊乐于王宅中的直接材料，一则是文宗开成年间，一则是后唐同光、天成年间。由其临幸十六王宅并宣赐教坊乐以供享宴来看，教坊音乐在王宅的表演还是有相当规模的，不仅表演技艺种类繁多，且并不限于歌舞。另有宣宗时期一则，据陈旸《乐书》"百戏上"：

唐宣宗每幸十六宅，诸王无少长悉命预坐，必大合乐，列百戏。则百戏之乐，其所从来久矣。然隋皇陈之天津街以诧夷人，唐帝用之内殿以宴百辟，非所以正百官而风天下也，君子无取焉。圣朝杂乐有踏球、蹙球、踏蹻、藏扶、杂旋、弄枪、蹙瓶、觑剑、踏索、寻橦、筋斗、拗腰、透剑、门飞、弹丸，女妓百戏之属，皆隶左右军，而散居焉。每大飨燕，宣徽院按籍召之，亦宜去隋唐之失也。[②]

此一则材料可以作为帝王宣召教坊乐于王府的间接证据。由《教坊记》："翌日诏曰：'太常礼司，不宜典俳优杂伎。'乃置教坊。"又《新唐书》卷二二《礼乐志》："置内教坊于蓬莱宫侧，居新声、散乐、倡优之伎。"可见唐代教坊技艺之成分，散乐百戏本在教坊辖下。因此，于王宅当中列之百戏，当出于教坊乐。此处虽非直言教坊，但由其技艺成分，我们亦可断为教坊表演。帝王于诸王宅邸中召幸教坊音乐，给王宅的音乐生活带来了深远的影响，最直接的表现为唐代后期一些王宅中也开始蓄养俳优杂技，如此则王宅中的音乐活动可以说与教坊关系愈加密切了。据《太平广记》卷二百四引《卢氏杂说》：

懿宗一日召乐工，上方奏乐为《道调弄》，上遂拍之。故乐工依其节，奏曲子，名《道调子》。十宅诸王，多解音声。倡优杂戏皆有之，以备上幸其院，迎驾作乐。禁中呼为"音声郎君"。[③]

我们知道，开元年间玄宗为了控制散乐百戏的力量，曾下诏令以禁止散乐巡村。而尽管玄宗大力倡导诸王、朝臣宅第蓄养音声妓人，但始终是停留在"丝竹之声"的层面，并未见俳优杂戏之乐艺活跃于诸王宅之案例。但到了懿宗时期，十六王宅院中竟出现"倡优杂戏皆有之"的情形。可见玄宗以后，一方面，朝廷亦日渐放松了对于倡优杂戏人员之管理；另一方面，由于帝王驾幸十六王宅邸并召幸教

① 《册府元龟》，第1207、1208页。
② 《乐书》，《文渊阁四库全书》本第211册，第836页上。
③ 《太平广记》，第1547页。

坊乐工以娱乐飨宴的活动日渐频繁，久而久之便促使诸王“倡优杂戏皆有之，以备上幸其院，迎驾作乐”之情形的产生。而诸王宅邸中蓄养俳优杂戏人员，自然会对教坊人员于宫廷、王宅之流动产生影响，并在一定程度上丰富宫廷教坊乐工的来源。

除了于诸王宅邸中召幸教坊音乐之外，一些特权群体亦享有此特权，如《资治通鉴》卷二百一十六：

> 禄山入新第，置酒，乞降墨敕请宰相至第。是日，上欲于楼下击球，遽为罢戏，命宰相赴之。日遣诸杨与之选胜游宴，侑以梨园教坊乐。上每食一物稍美，或后苑校猎获鲜禽，辄遣中使走马赐之，络驿于路。[①]

安禄山的身份比较特殊，自认杨贵妃为干娘，又与诸杨拜为兄弟姐妹，其子安庆宗又尚郡主。可见他虽为地方节度使，却与皇室裙带关系密切，身为胡人又精于乐艺，善胡旋舞，在一定程度上他的身份和地位可与众亲王比肩。据此，安禄山入新第之日，玄宗与贵妃及宰臣的均赴宴庆贺，梨园、教坊音乐作为帝王游宴的一部分亦召幸于安禄山新宅邸之中，而据《酉阳杂俎》前集卷一“忠志”载：

> 安禄山恩宠莫比，锡赉无数。其所赐品目有：桑落酒、阔尾羊窟利、马酪、音声人两部、野猪鲜、鲫鱼并鲙手刀子、清酒、大锦、苏造真符宝舆、余甘煎、辽泽野鸡、五术汤、金石凌汤一剂及药童昔贤子就宅煎、蒸梨、金平脱犀头匙箸、金银平脱隔馄饨盘、金花狮子瓶、平脱著足叠子、熟线绫接靴、金大脑盘、银平脱破觚、八角花鸟屏风、银凿镂铁锁、帖白（一曰花）檀香床、绿白平细背席、绣鹅毛毡兼令瑶令光就宅张设、金鸾紫罗绯罗立马宝、鸡袍、龙须夹帖、八斗金渡银酒瓮银瓶平脱掏魁织锦筐、银笊篱、银平脱食台盘、油画食藏，又贵妃赐禄山金平脱装具玉合、金平脱铁面碗。[②]

这是开元、天宝时期少有的给赐音声人的记录，并且是以“部乐”的形式，可见安禄山当时地位之显赫，竟连一般亲王都难以比拟。玄宗当然是想借助御用梨园、教坊之乐以施安抚之意，展现皇恩浩荡。

综上，虽然关于唐代诸王宅中的教坊音乐活动的直接资料较少，在时间上也呈现出零散分布的状态，但我们通过传世文献的梳理中仍旧能够寻得一些线索。帝王游幸王宅并与诸王宴乐之事是贯穿于整个唐代的，而在教坊成立之后，教坊

---

① 《资治通鉴》，第 6903 页。
② 《酉阳杂俎》，《唐五代笔记小说大观》本，第 560 页。

乐亦成为其宴乐表演的一部分。实际上，对于皇帝而言，无论是直接赐教坊乐于王宅、公主府邸等特权群体宅邸，还是临幸饮宴的同时召幸教坊乐于王宅中表演，都或多或少的带有笼络诸王、公主等特权群体的政治目的。但从乐艺的角度来说，在诸王宅邸、公主府邸中，与这些特权群体共享宫廷教坊乐舞，的确为教坊音乐的发展及传播提供了走向宫廷之外的机会。因此，我们亦可将诸王等特权宅第看作是唐代教坊音乐文化传播的一条线索，这正是我们研究唐代王宅中的音乐活动之意义所在。

第三节 唐代藩邸文学与教坊

教坊乐舞作为有唐一代最高技艺之代表者，自成立后便成为盛唐各宴会中的主角。在唐玄宗“与民同乐”音乐思想的影响下，大到宫廷宴会小到帝王游宴，几乎都可见到教坊乐舞的身影。在这样活跃的宫廷文艺环境中，诸王、公主等特权群体有了更多能够接触到教坊乐舞、教坊乐工的机会。这些特权群体多为音乐舞蹈的爱好者，其宅邸中又蓄养了不少伶妓。因此，基于这种“接触”的影响，一方面进一步加强了这些特权群体对于教坊乐舞的关注，他们甚至让一些著名的乐工常往于王宅之中，进行教坊乐舞的表演，有时也针对自身感兴趣的音乐问题进行讨论。可见，诸王、公主等特权群体与教坊乐工的交游促进了唐代教坊音乐的发展。另一方面，唐代王宅、公主府邸向来是文人墨客游宴驻足之地，文人群体作为教坊曲辞的创作者，教坊乐工作为教坊曲调的生成者，这两个群体在王宅的环境中或有进一步交流之机会，促进了唐代教坊曲调的繁荣。前文我们已经讨论过，唐代教坊乐工、乐官的居所呈现出一种相对集中的状态，并且与诸王、公主宅邸形成一种空间上的密切联系。由此我们认为，唐代诸王、公主等特权群体之居所，亦成为唐代教坊文艺发展、传播的一条线索，我们在关注唐代轮值轮训下的中央-地方音乐文化传播的同时，亦应当认识到唐代教坊文化发展、传播的特殊性：教坊虽为帝王御用的内廷音乐机构，但是在一些特殊的政权环境之下，由于教坊乐工非“轮值轮训”生活交游的复杂性，教坊文艺的发展与传播并非仅限于宫廷之中，这种情况也并非安史之乱以后方才发生，而是从教坊成立伊始便

已有之。

一、诸王与教坊乐工的交游

唐代诸王、公主等特权群体能够与教坊乐工交游，得益于各种宫廷宴会中教坊乐舞的表演。正如帝王游幸于王府之中，诸王亦时常出入禁中与帝王宴乐、娱乐，如《资治通鉴》卷二百一十一：

> 上听朝罢，多从诸王游，在禁中，拜跪如家人礼，饮食起居，相与同之。于殿中设五幄，与诸王更处其中，谓之五王帐。或讲论赋诗，间以饮酒、博弈、游猎，或自执丝竹；成器善笛，范善琵琶，与上共奏之。[①]

唐玄宗为了便于诸王在禁中饮酒、游猎等娱乐活动，特于殿中设“五王帐”，诸王多善器乐，于禁中与玄宗共奏。又《太平广记》卷四百六十引《谭宾录》载：

> 开元中，岭南献白鹦鹉，养之宫中，岁久，颇聪慧，洞晓言词。上及贵妃皆呼为雪衣女。性既驯扰，常纵其饮啄飞鸣，然亦不离屏帏间。上令以近代词臣诗篇授之，数遍便可讽诵。上每与贵妃及诸王博戏，上稍不胜，左右呼雪衣娘，必飞入局中鼓舞，以乱其行列，或啄嫔御及诸王手，使不能争道。[②]

玄宗酷爱珍禽异兽，于宫中五坊中专蓄养之。“雪衣女”不仅训练有素，并且还“洞晓言词”，由“左右呼雪衣娘”便乱其局、或啄诸王手来看，诸王于宫禁当中活动可谓相当频繁，竟连鸟儿都已熟知此情景。又据《酉阳杂俎》前集卷一“忠志”载：

> 天宝末，交趾贡龙脑，如蝉蚕形。波斯言老龙脑树节方有，禁中呼为瑞龙脑。上唯赐贵妃十枚，香气彻十余步。上夏日尝与亲王棋，令贺怀智独弹琵琶，贵妃立于局前观之。上数子将输，贵妃放康国猧子于坐侧，猧子乃上局，局子乱，上大悦。时风吹贵妃领巾于贺怀智巾上，良久，回身方落。贺怀智归，觉满身香气非常，乃卸幞头贮于锦囊中。及二皇复宫阙，追思贵妃

---

① 《资治通鉴》，第6701页。
② 《太平广记》，第3769页。

不已，怀智乃进所贮幞头，具奏它日事。上皇发囊，泣曰："此瑞龙脑香也。"①

贺怀智为开元时期著名的琵琶名手，又是皇帝梨园弟子，可见诸王于宫禁中之活动多有教坊、梨园乐工供奉其间，助兴左右。这种聚会并非宫廷宴会，可视为皇室家庭聚会，虽然并没有大规模乐舞的表演，但也在一定程度上为诸王、公主等特权群体与教坊、梨园乐工之交游提供了交流的机会。

然而，颇具规模的宫廷宴会中教坊乐舞表演才是诸王得以与教坊乐工进行交游的主要场合。史料所载，唐代每大酺宴则必有教坊表演，教坊曲调中亦有《大酺》之曲调。据《资治通鉴》卷二百一十八载：

初，上皇每酺宴，先设太常雅乐坐部、立部，继以鼓吹、胡乐、教坊、府县散乐、杂戏；又以山车、陆船载乐往来；又出宫人舞《霓裳羽衣》；又教舞马百匹，衔杯上寿；又引犀、象入场，或拜，或舞。安禄山见而悦之，既克长安，命搜捕乐工，运载乐器、舞衣，驱舞马、犀、象皆诣洛阳。②

又据《明皇杂录》卷上：

玄宗御勤政楼，大张乐，罗列百伎。时教坊有王大娘者，善戴百尺竿，竿上施木山，状瀛洲方丈，令小儿持绛节出入于其间，歌舞不辍。时刘晏以神童为秘书正字，年方十岁，形状狞劣，而聪悟过人。玄宗召于楼上帘下，贵妃置于膝上，为施粉黛，与之巾栉。玄宗问晏曰："卿为正字，正得几字？"晏曰："天下字皆正，唯'朋'字未正得。"贵妃复令咏王大娘戴竿，晏应声曰："楼前百戏竞争新，唯有长竿妙入神，谁谓绮罗翻有力，犹自嫌轻更著人。"玄宗与贵妃及诸嫔御，欢笑移时，声闻于外，因命牙笏及黄文袍以赐之。③

可见，教坊音乐在唐代大酺宴会中是作为乐舞表演的组成部分而存在的，由上面两引文可见，教坊乐艺项目似占多数，戴竿、《霓裳羽衣舞》、舞马、犀象等表演均出于教坊，这是由教坊技艺之广杂所决定的。这些酺宴往往规模盛大，教坊节目也比较丰富，王公贵族、宰相朝臣自然不会错过这样的盛会。在享受宴会的同时，一些教坊乐工凭借着自身非凡之技艺，逐渐为王公贵族们所熟知，据《乐府

①《酉阳杂俎》，《唐五代笔记小说大观》本，第559页。
②《资治通鉴》，第6993-6994页。
③《明皇杂录》，第13页。

杂录》载：

开元中，内人有许和子者，本吉州永新县乐家女也，开元末选入宫，即以永新名之，籍于宜春院。既美且慧，善歌，能变新声。韩娥、李延年殁后千余载，旷其无人，至永新始继其能。遇高秋朗月，台殿清虚，喉啭一声，响传九陌。明皇尝独召李谟吹笛逐其歌，曲终管裂，其妙如此。又一日，赐大酺于勤政楼，观者数千万众，喧哗聚语，莫得闻鱼龙百戏之音。上怒，欲罢宴。中官高力士奏请："命永新出楼歌一曲，必可止喧。"上从之。永新乃撩鬓举袂，直奏曼声，至是广场寂寂，若无一人;喜者闻之气勇，愁者闻之肠绝。[①]

许永新以其善歌而能变新声被选入宫中，成为教坊内人。由高力士"命永新出楼歌一曲，必可止喧。"一语可知，许永新之曼妙的歌声早已为酺宴观者所认可，并能够产生一种"喜者闻之气勇，愁者闻之肠绝"的情感共鸣，力压台下数千万众之喧哗。许永新声名在宴会中得以迁播，为王公贵族、朝臣士人们所熟知，这种"熟知"为唐代教坊乐工与诸王等贵族群体的交游作了进一步铺垫。

除了宫廷大酺宴会外，唐代著名的曲江宴会中，由于皇帝恩赐教坊乐，王公贵族们亦可在其中欣赏到唐代教坊乐舞的表演，并与教坊乐工产生交集。据《剧谈录》卷下载：

曲江池，本秦世隑洲，开元中疏凿，遂为胜境。其南有紫云楼、芙蓉苑，其南有杏园、慈恩寺。花卉环周，烟水明媚。都人游翫，盛于中和、上巳之节。彩幄翠帱，匝于堤岸，鲜车健马，比肩击毂。上巳节赐宴臣僚，京兆府大陈筵席，长安、万年两县以雄盛相较，锦绣珍玩无所不施，百辟会于山亭，恩赐太常及教坊声乐。池中备彩舟数只，唯宰相、三使、北省官与翰林学士登焉。每岁倾动皇州，以为盛观。入夏则菰蒲葱翠，柳阴四合，碧波红蕖，湛然可爱。好事者赏芳辰，翫清景，联骑携觞，亹亹不絶。[②]

又《唐摭言》卷三"散序"条：

逼曲江大会，则先牒教坊请奏，上御紫云楼，垂帘观焉。时或拟作乐，则为之移日。故曹松诗云："追游若遇三清乐，行从应妨一日春。"敕下后，人置被袋，例以图障、酒器、钱绢实其中，逢花即饮。故张籍诗云："无人

---

① 《乐府杂录》，第26-27页。
② 《剧谈录》，《唐五代笔记小说大观》本，第1495页。

不借花园宿，到处皆携酒器行。”其被袋，状元、录事同检点，阙一则罚金。曲江之宴，行市罗列，长安几于半空。公卿家率以其日拣选东床，车马阗塞，莫可殚述。洎巢寇之乱，不复旧态矣。[①]

曲江宴会为唐代进士放榜之后的盛大集会，而唐代进士放榜之日恰好于上巳节前，因此曲江游宴又以上巳节前者为最盛。曲江宴多有皇帝亲临，由“曲江之宴，行市罗列，长安几于半空。公卿家率以其日拣选东床，车马阗塞，莫可殚述。”可知王公贵族、朝臣士人多有参加，与宴者一边欣赏者曲江便的风光，一边观赏着皇帝赐宴的太常、教坊乐舞，不亦乐乎。正如《新唐书》卷一百四十六《李栖筠传》所云：

故事，赐百官宴曲江，教坊倡颖杂侍，栖筠以任国风宪，独不往，台遂以为法。[②]

可见曲江宴会之中，教坊乐工在台上表演教坊乐舞，亦多游宴筵席之中。所谓“杂侍”，亦有混迹于宴会当中之义。若非如此，李栖筠也不会以赴会为耻，以示洁身自好。据此，我们亦可推知曲江宴会中唐代教坊乐工与王公贵族们之交往。

前文已述，通过帝王赐教坊乐于王宅、帝王游幸王宅而召幸教坊乐工，教坊音乐得以进入王宅之中进行表演；而王公贵族们在宫廷宴会中亦能够接触到教坊音乐与教坊乐工。在这种宫廷宴会教坊乐艺的影响下，一些精通音律的亲王们时常为帝王召至左右，他们或为帝王进行音乐表演，如汝南王璡为玄宗奏羯鼓曲《舞山香》者；或参与到宫廷论乐中，有的甚至影响了一些教坊曲的创作，据《开天传信记》：

西凉州俗好音乐，制新曲曰《凉州》，开元中列上献。上召诸王便殿同观。曲终，诸王贺，蹈舞称善，独宁王不拜。上顾问之，宁王进曰：“此曲虽嘉，臣有闻焉：夫音也，始于宫，散于商，成于角、徵、羽，莫不根柢囊橐于宫、商也。斯曲也，宫离而少徵，商乱而加暴。臣闻宫，君也；商，臣也。宫不胜则君势卑，商有余则臣事僭。卑则逼下，僭则犯上。发于忽微，形于音声，播于咏歌，见之于人事。臣恐一日有播越之祸，悖逼之患，莫不兆于斯曲也。”上闻之默然。及安史乱作，华夏鼎沸，所以见宁王审音之妙

①王定保撰，阳羡生点校：《唐摭言》，《唐五代笔记小说大观》本，上海古籍出版社，2000年，第1595页。
②《新唐书》，第4737页。

也。[1]

《凉州》是盛唐时期教坊软舞大曲，为时人所爱。玄宗让诸王观新进《凉州》宫调大曲，共赏之余亦有论乐的意图。宁王精于音律，以其独到的见解评论此乐，表现了其独特的音乐观。或出于宁王之解音，《凉州》在开元、天宝时期确有新曲创作，此举当是在盖嘉运所进“宫调大曲”《凉州》的基础上新翻宫调而成[2]，据任半塘《唐声诗》下《凉州辞》载：

> 《凉州》大曲为开元六年郭知运所进西凉州人之作。西凉自古为音乐发达之地。东汉五言歌谣内已有《凉州歌》；吕光时《凉州谣》亦为五言四句——皆谣谚耳，或尚非歌曲。晋《凉州谣》作七言三句；齐梁间佛教梵呗曾用《西凉州》呗；北齐温子昇曾作《凉州乐》辞。至唐，先有大曲，属黄钟宫，所谓《古凉州》《旧凉州》是；后摘遍为杂曲，天宝间翻入道调宫，已是法曲，所谓《新凉州》是。德宗贞元间再翻入高调宫。[3]

《凉州》曲不仅于天宝时期翻入道调宫，以法曲形式表演；而据《乐府杂录》“胡部条”可知，康昆仑又于贞元年间再翻入琵琶玉宸宫调，即高宫调。（详《碧鸡漫志》卷三）可见宁王于开元时期观《凉州》曲之宫、商论乐的确对于教坊曲调的创作产生了深远的影响，在一定程度上也丰富了唐代教坊曲调的多样性。

王公贵族们在宫廷宴会中与教坊乐工有了接触、交游之机会，与此同时，由于唐玄宗推行的音乐怀柔政策，以及诸王自身极高的音乐修养，宫廷宴会活动之余，教坊乐工亦与诸王、公主等特权群体有交游活动，其著名者如“岐王宅里寻常见”之李龟年。这些活动多为音乐技艺之交流，又非散乐活动，故并不在“与外人结交”之列，为皇帝默许。如《明皇杂录·补遗》载：

> 新丰市有女伶曰谢阿蛮，善舞《凌波曲》，常出入宫中，杨贵妃遇之甚厚，亦游于国忠及诸姨宅。上至华清宫，复令召焉。舞罢，阿蛮因出金粟装臂环，云："此贵妃所与。"上持之凄怨出涕，左右莫不呜咽。[4]

谢阿蛮以善舞《凌波曲》而常出入宫中，此曲之表演乃集中教坊、梨园之优秀乐工，同时又集中了玄宗、宁王、贵妃等杰出的皇室音乐家：

---

[1]郑棨撰，丁如明点校：《开天传信记》，《唐五代笔记小说大观》本，上海古籍出版社，2000年，第1224页。
[2]胡震亨撰：《唐音癸签》卷十三载：宫调大曲，有大遍、小遍。上海古籍出版社，1981年，第136页。
[3]《唐声诗》下编，第488页。
[4]《明皇杂录》，第46页。

时新丰初进女伶谢阿蛮，善舞。上与妃子钟念，因而受焉。就按于清元小殿，宁王吹玉笛，上羯鼓，妃琵琶，马仙期方响，李龟年筚篥，张野狐箜篌，贺怀智拍。自旦至午，欢洽异常。时惟妃女弟秦国夫人端坐观之。[①]

这种音乐演奏、技艺交流不仅流行于宫廷宴会之中，同时亦发生于诸王宅第、公主府邸等特权环境之中，引文中“亦游于国忠及诸姨宅”即是明证。由于杨贵妃得宠，其兄杨国忠、姊妹秦国夫人等均享受着优厚的待遇，其特权性质不亚于诸王、公主，甚至更有甚者。谢阿蛮不仅在宫中得玄宗、贵妃之宠爱，宫外亦活动于杨国忠、秦国夫人等特权群体的宅邸之中。据此可推知教坊乐工于诸王宅邸之情形，可见教坊乐工于宴会生活之外亦可与王公贵族进行乐艺交游。这种“私下”交游之情形，开元以后被延续下来，似乎在诸王、公主等特权群体中形成了一种交游风习，据《册府元龟》卷三百七“外戚部”：

王士平尚德宗女义阳公主爲驸马都尉。贞元十二年五月，经代宗忌辰，驸马诸亲悉诣银台奉慰及迴。士平遂邀驸马郭暧、张昭贤、张怙及女婿嗣许王昭，暧堂弟煦暄，并教坊音声人曹自庆并于宅中饮乐。德宗怒之，下诏曰：“先圣忌辰，才经叙慰，戚里之内，固在肃恭，而乃遽从宴游，饮酒作乐，既垂礼法，须有所惩。”[②]

由引文可知，驸马王士平、郭暧、张昭贤、张怙及嗣许王李昭、郭煦暄等人齐聚于驸马府当中，他们的身份为驸马及嗣亲王，均为特权群体的一部分。而据李娜研究表明，“而后期的公主们由于其行为受到一定的约束与限制，往往比较隐蔽、不公开出面、转到幕后由驸马来与文士结交应酬。”[③]这种小范围的家宴活动，有教坊乐工之参与，自然是为了给饮宴带来更多的乐艺欢娱。而由德宗诏令来看，驸马王士平等人之所以受到惩戒是由于这种宴游之“不合时宜”所造成的，并非针对教坊乐工游宴其中。可见教坊乐工于诸王 、公主（驸马府）等特权群体宅邸中私下交游活动并不逾制，并且从以上集会可知，这种交游活动似乎在这些特权群体中已形成一种风习，成为他们生活的一部分。

---

①《杨太真外传》，《开元天宝遗事十种》本，第135页。
②《册府元龟》，第3473页。
③李娜：《唐代公主的生活与文学》，西北大学硕士学位论文，2005年，第15页。

二、宁王宅中的文学活动与教坊曲《簇拍相府莲》

唐代的亲王、公主等特权群体，由于其皇室身份、地位的特殊，他们较之常人拥有更多的时间、财富与文士们进行宴饮、社交及娱乐活动。从李世民秦王府十八学士到太平公主文人集团，诸王、公主结交文人首先最大的目的自然是培植自身的势力，如秦王府房玄龄、杜如晦等；其次，一些亲王自身文化、音乐修养极高，亦喜与文士往来，如邓王李元裕“善谈名理，与典签卢照邻为布衣之交。”（《旧唐书》卷六四《高祖二十二子》）；又如岐王李范，“范好学工书，雅爱文章之士，士无贵贱，皆尽礼接待。与阎朝隐、刘庭琦、张谔、郑繇篇题唱和，又多聚书画古迹，为时所称。”（《旧唐书》卷九五《睿宗诸子》）李宪之子汝阳王李璡“璡，封汝阳郡王，历太仆卿，与贺知章、褚庭诲为诗酒之交。”（《旧唐书》卷九五《睿宗诸子》）亲王、公主结交当时名人雅士，这些交游多见于文人墨客的酬唱诗当中，如李白《玉真公主别馆苦雨，赠卫尉张卿》、王维《从岐王过杨氏别业应教》等，《全唐诗》中这样的诗歌尚有不少。王宅、公主府邸、别院、池馆等，正是交游发生的场域。前文已述，教坊音乐通过帝王赐予、召幸等形式进入到诸王宅中，不仅如此，由于诸王、公主、贵主等特权身份，其宅邸亦为教坊乐工私下常往之地。这样一来，我们在认识王宅、公主府邸这类特权聚居处所的时候，不能将其单一的认为是文学酬唱或者教坊音乐的活动中心，而应当将两者结合以观之，深入发掘这些特权居所作为唐代教坊文艺发展与传播之承载中心的系列问题。

唐代传世文献中，关于王宅中的教坊文艺活动虽然不多，但我们可以通过一些著名的案例进行分析，并从中寻得一些唐代王宅中教坊文艺活动之发生脉络，以及在这些活动中对教坊曲调产生的影响。

（一）岐王宅里寻常见——从杜甫《江南逢李龟年》看王宅中的教坊文艺活动

杜甫七绝名篇《江南逢李龟年》虽然只寥寥几句，却为我们研究唐代王宅中的教坊文艺活动提供了十分宝贵的材料。

岐王宅里寻常见，崔九堂前几度闻。

正是江南好风景，落花时节又逢君。

诗人于前两句回忆了自己与李龟年于岐王宅、崔九堂之相识旧事，似乎平淡无奇，却有举重若轻之感，将五十年之盛衰变化寓于其中，岐王宅、崔九堂仿佛信口而出，可见在诗人的潜意识中，此二处乃文艺名流经常雅集之地，亦为开元时期文化、艺术交融之中心。以“寻常”与“几度”作比，更可见出这种活动在当时乃是十分频繁且不足为奇的。诗人出入王宅，能够接触到李龟年这样的当朝艺术巨匠，可谓一时幸事。而“岐王宅”“崔九堂”正是承载诗人这些美好回忆的地方，如《唐诗摘钞》所论：“明‘岐宅’、‘崔堂’听歌之时，无非“好风景”之时也。”乘此美事，诗人笔锋一转，回到现实当中，正直江南之好风景，却是在这样寥落的场景下又见故人，诗人将万千情思、无限感慨都蕴涵于诗句之中，并不平铺直叙的发出，读之不禁悲从中来。

诗自然是好诗，然而围绕着杜甫、李龟年、岐王、崔九在历史上是否存在真实之交游，以及郑处晦《明皇杂录》、范摅《云溪友议》中所记“李龟年奔迫江潭，杜甫以诗赠之”是否可信，自宋以来多有争议之声。胡仔在《苕溪渔隐丛话·前集》卷十四“杜少陵九”中说：

此诗非子美作。岐王开元十四年薨，崔涤亦卒于开元中，是时子美方十五岁。天宝后子美未尝至江南。[①]

此论主要是针对杜甫与岐王李范和崔涤是否可能存在交游而发论。其后引起连锁反应，继而黄鹤、胡震亨、施鸿保、浦起龙、高步瀛等纷纷提出自己的观点，争论不休。当代学者围绕着这个问题进行探讨，并进一步提出一些新的观点。李汝伦《杜甫论稿》对此诗是否为杜诗表示了怀疑，吴企明先生认为此诗绝非杜甫所作，而是“天宝流寓江南的士人，听了李龟年歌有感而作。”[②]王辉斌一文在前人的基础上，进一步提出该是作者就是李白[③]。赵海菱则利用新出崔尚等人的墓志材料，否认杜甫《壮游》诗所谓“斯文崔魏徒，以我似班扬”的历史真实性，从而认为杜甫与岐王李范、崔涤并不存在任何往来，最后通过考证王维开元、天宝年间之行迹、交游活动，将此诗认为是王维诗作[④]。与此相对立的是，傅光先生

①胡仔撰、廖德明校点：《苕溪渔隐丛话》，人民文学出版社，1962 年，第 95 页。
②吴企明：《唐音质疑录·杜甫诗辨伪札记》，上海古籍出版社，1988 年，第 29 页。
③王辉斌：《<江南逢李龟年>为李白作》，载《杜甫研究新探》，黄山书社，2011 年，第 203-211 页。
④赵海菱：《<江南逢李龟年>作者发疑》，《社会科学辑刊》2014 年第 5 期。

《杜甫<江南逢李龟年>考辨》①、吴明贤先生《杜甫<江南逢李龟年>著作权不容否定》②、莫砺锋《余音绕梁的<江南逢李龟年>》③等文，与上述观点相对，认为《江南逢李龟年》一诗作者为杜甫无疑。笔者认为，在没有确切证据证明此诗非杜甫所作的情况下，不应将其著作权判定为其他诗人，正如浦起龙《读杜心解》所谓“世有细心读书人，请无信后人之臆解，疑作者之原文也。”

本文所论，实际上无关作者真伪，即陈寅恪所谓“个性之真实”，而诗歌之内容可以“通性之真实”求之。④。无论李龟年是否于岐王宅中、崔九堂上与杜甫相识、交游，《江南逢李龟年》一诗都为我们研究唐代著名教坊、梨园乐工在诸王、贵主等特权宅邸中的交游提供了一幅极为生动的画面，我们可以想见，李龟年必然在这样的空间、环境中一展歌喉，为王宅的音乐生活带来了生机。陈尚君先生说的好“著名诗人也如同今日之明星一般，有其拥趸，有关其人其诗的曲折动人故事，当然是民间乐于知闻的，有涉风情艳闻当然更好，至于是否准确可靠，那又何必在乎，考据家永远只是少数人。”⑤而据前引开元二十九年《燃灯石台赞》一文所载，云韶府、俗乐内教坊之职官、乐工“云韶使、银青光禄大夫行内侍苏思勖”“云韶典黎万全、闾元晖、朱朝隐”“纪孩孩、武水相、苏希子、白张八”与“宁王府典军白凤珪，折冲郑子金，习艺典赵亲”等人一起进行燃灯祈福活动，说明他们之间交往甚密，形成一个以音乐为中心的交际圈。实际上，这种情形在开元年间十分流行，崔令钦在《教坊记》中所载教坊乐工“以气类相投，约为香火兄弟。”正是这种结社燃灯活动的另一种写照。诚如葛承雍先生所言：“当时技艺精湛的乐工常常到各王府及权贵宅邸献艺，或去禁军参加宴聚演出，李龟年即是“岐王宅里寻常见，崔九堂前几度闻”。他们交流技艺、往来学习，自然结为圈子。”⑥因此，此诗作者是否为千百年来为人质疑、争议的杜甫，还是今人苦心经营以为证的李白或王维，都无法消解此诗存在的重要历史价值，即唐代著名教坊、梨园乐工和文人墨客常游诸王宅邸、并于其中进行乐艺交游是不可争辩的事实。而关于李龟年与岐王之交游，又见于《云仙杂记》卷一“辨琴秦楚

①傅光：《杜甫<江南逢李龟年>考辨》，《草堂》1987年第2期。
②吴明贤：《杜甫<江南逢李龟年>著作权不容否定》，《杜甫研究学刊》2005第4期。
③莫砺锋：《余音绕梁的<江南逢李龟年>》，《文史知识》2011年第6期。
④陈寅恪论这两种“真实”，曾以康骈《剧谈录》中李贺侮元稹以明经出身事为例：“《剧谈录》所纪多所疏误，自不待论。但据此故事之造成，可推见当时社会重进士轻明经之情状，故以通性之真实言之，仍不失为珍贵之社会史料也。”（《唐代政治史述论稿》，第273页）
⑤陈尚君：《道听途说的特殊价值》，《上海文汇报》2014年11月14日第27版。
⑥葛承雍：《燃灯祈福胡伎乐——西安碑林藏盛唐佛教“燃灯石台赞”艺术新知》，第64页。

声”：

李龟年至歧王宅，闻琴声，曰：“此秦声。”良久，又曰：“此楚声。”主人入问之，则前弹者陇西沈妍也；后弹者扬州薛满。二妓大服，乃赠之破红绡、蟾酥麝。龟年自负，强取妍秦音琵琶，捍拨而去。”（《辨音集》）[①]

由李龟年于歧王宅邸中辨琴音之事我们可以想见，正如杜诗所言“寻常见”之情状，李龟年虽为乐工，身份卑微，但在歧王面前却丝毫不显怯懦。由于王宅的环境相对较为宽松，并不似如供奉于帝王左右那样小心翼翼，这也在一定程度上让李龟年能更为自由的讨论音乐问题，因此他在面对辨音之考验时不仅十分自信甚至还有些自负。而对于歧王所赠“破红绡、蟾酥麝”李龟年似乎并不在意，最后竟强行取走王府乐伎的琴。从李龟年一系列的表现看出，此番于歧王宅邸中的音乐活动已然不是第一次“拜访”，似乎已是司空见惯、极为平常之事了。又如《松窗杂录》载：

开元中，禁中初重木芍药，即今牡丹也。（开元《天宝花木记》云，禁中呼木芍药为牡丹）得四本，红、紫、浅红、通白者。上因移植于兴庆池东沉香亭前。会花方繁开，上乘照夜白，太真妃以步辇从。诏特选梨园弟子中尤者，得乐十六部。李龟年以歌擅一时之名，手捧檀板，押众乐前，将歌之。上曰：“赏名花，对妃子，焉用旧乐词为？”遂命龟年持金花笺，宣赐李白，立进《清平调》辞三章。白欣然承旨，犹苦宿酲未解，因援笔赋之。辞曰：“云想衣裳花想容，春风晓拂露华浓。若非群玉山头见，会向瑶台月下逢。一支红艳露凝香，云雨巫山枉断肠。借问汉宫谁得似，可怜飞燕倚新妆。名花倾国两相欢，长得君王带笑看。解释春风无限恨，沉香亭北倚栏杆。”龟年遽以辞进。上命梨园弟子，约略调抚丝竹，遂促龟年以歌。太真妃持玻璃七宝盏，酌西凉州葡萄酒，笑领歌意甚厚。上因调玉笛以倚曲，每曲遍将换，则迟其声以媚之。太真饮罢，敛绣巾重拜上。龟年常语于五王，独忆以歌得自胜者，无出于此，抑亦一时之极致耳。[②]

李龟年作为唐代宫廷中著名的乐工，曾参与宫廷乐曲《清平调》的创作。并由此曲创作的过程来看，诗人与乐工在平日便有诸多交游：李龟年、众多优秀梨园弟子与大诗人李白共同创作了《清平调》，并且是御前即兴创作，不容有失。如果

①冯贽撰：《云仙杂记》卷一，四部丛刊续编本。
②李濬编、阳羡生点校：《松窗杂录》，《唐五代笔记小说大观》本，上海古籍出版社，2000年，第1213页。

不是平时交游甚繁，乐人经常与诗人在一起相互配合、切磋，是不可能在如此短的时间内创作这样优秀的音乐作品的，同时也就不可能有这样美妙的“场上”效果了。而作为一个活态的教坊音乐传播源，李龟年积极的往来于诸王宅与宫廷之间“龟年常语于五王”，并将此宫廷音乐盛事作为无比的荣耀说与诸王，很自然的就会将宫廷乐艺带入王宅之中，并丰富王宅的音乐生活。这种乐艺的带入可以表现为直接的宫廷曲调传播，如李龟年述《清平调》本事者；也可能是一种技艺的传播，如李龟年辨识琴音者。诸王宅邸作为诗人、文士以及宫廷乐工常往之地，实际上为他们提供一个音乐、娱乐的活动空间。而亲王作为将文人和教坊乐工连接起来的纽带，对于最终促成王宅中的教坊文艺活动的形成起到至关重要的作用。这里还有一个问题需要辨析，那就是李龟年的身份。近年来，有学者考辩李龟年实为唐代著名市井乐工，非为梨园弟子[①]。笔者以为，李龟年身份不必太过纠缠。前文已明，开元天宝时期梨园、教坊音乐曾有交流、合作，两机构职官亦曾一度合流。这样一来，使得一些梨园弟子亦可为教坊技艺，李龟年为盛唐歌工一绝，亦可于玄宗跟前调笑安禄山事[②]，如梨园弟子张野狐亦可为参军戏一样（见《乐府杂录》）。可见开天时期，梨园、教坊乐工于两机构中均有活动，亦不必拘泥于梨园弟子抑或教坊乐工之身份。即便如浦起龙《读杜心解》所言“龟年等乃曲师，非弟子也”，或如柏氏所言李龟年乃市井乐工，都改变不了他亲自参与到宫廷曲调的创作之中，如《清平调》、《荔枝香》曲；亦改变不了他精于教坊曲调演奏的事实，如他于湘中演唱教坊曲调《伊州》者。我们研究唐代王宅中的教坊乐艺活动，所当关注的是乐人如何能将教坊乐艺带入王宅之中，即梨园弟子抑或市井歌工若能为教坊乐艺者便无碍这种传播方式。因此李龟年之身份与他是否能传播教坊乐艺是两回事。乐艺传播之事，不当为乐工身份所累。

综上可知，杜甫的“歧王宅里寻常见，崔九堂前几度闻”两句诗为我们展现了开元时期唐代著名乐工李龟年常游于诸王宅邸之情形，诗歌当中这种“通性的真实”，为我们研究唐代王宅中教坊乐艺的传播提供了重要的史料信息，并在一定程度上为唐代教坊文化的传播提供了一条新的线索。

---

①参柏红秀：《乐人身份与<江南逢李龟年>作者之争》，《江海学刊》2014 第 6 期。

②《旧唐书》卷二百上《安禄山传》：“六载，加大夫。常令刘骆谷奏事。与王鉷俱为大夫。李林甫为相，朝臣莫敢抗礼，禄山承恩深。入谒不甚磬折。林甫命王鉷，鉷趋拜谨甚，禄山悚息，腰渐曲。每与语，皆揣知其情而先言之。禄山以为神明，每见林甫，虽盛冬亦汗洽。林甫接以温言，中书厅引坐，以己披袍覆之，禄山欣荷，无所隐，呼为十郎。骆谷奏事，先问：‘十郎何言？’有好言则喜跃，若但言‘大夫须好检校’，则反手据床曰：‘阿与，我死也！’李龟年尝教其说，玄宗以为笑乐。”

然而，从“传播—接受”的角度来说，我们不仅应当看到教坊音乐对于王宅中音乐活动的影响，还应当看到王宅音乐在接受之后所进行的“二次传播”对于宫廷音乐之影响。具体而言，如李龟年入王宅传播教坊乐艺者并非是单向进行的。由于诸王自身都有着极高的音乐修养，并且宅邸当中都蓄养着相当数量的乐伎，在李龟年这样的著名乐工进入王宅时，自当与诸王、乐妓们进行乐艺交流，这样的交流促进了王宅乐妓于宫廷教坊乐艺的认知，提高了她们的乐艺水平，丰富了她们于王宅中的乐艺生活。与此同时，由于唐代诸王多有献乐于帝王的行为，因此我们可以想见，宫廷乐工于王宅中的教坊乐艺交游，实际上间接的影响了唐代宫廷音乐活动，亦丰富了教坊乐工之来源。据《太平广记》卷二百五引《谭宾录》载：

> 开元中，有中官白秀贞自蜀使回，得琵琶以献。其槽逻皆桫檀为之，温润如玉，光耀可鉴。有金缕红文，影成双凤。杨妃每抱是琵琶，奏于梨园。音韵凄清，飘如云外。而诸王贵主，自虢国以下，竞为贵妃琵琶弟子。每受曲毕，皆广有进献。[①]

此事又见于《明皇杂录·逸文》：

> 天宝中，上命宫女数百人为梨园弟子，皆居宜春北院。上素晓音律，时有马仙期、李龟年、贺怀智洞知音律。安禄山自范阳入觐，亦献白玉箫管数百事，安皆陈於梨园，自是音响殆不类人间。有中官白秀贞，自蜀使回，得琵琶以献。其槽以逻逤檀为之，温润如玉，光辉可鉴，有金镂红文蹙成双凤。贵妃每抱是琵琶奏於梨园，音韵凄清，飘如云外。而诸王贵主洎虢国以下，竞为贵妃琵琶弟子，每授曲毕，广有进献。[②]

梨园乃唐玄宗梨园弟子进行音乐活动的地方，天宝后由于梨园职官之扩大故东移并与内教坊同置于大明宫东内苑之中。贵妃于梨园中弹奏琵琶，定有为数众多之梨园弟子及教坊乐工驻听者，又“诸王贵主洎虢国以下，竞为贵妃琵琶弟子”可知诸王、公主等特权群体是“在场”的；而“每授曲毕，广有进献。”则说明诸王、外戚贵主们在贵妃教授曲调的同时，亦当有乐艺之进献。诸王进献乐艺，其主要的原因自然是讨好玄宗、贵妃之意，以确保自身的安全。而诸王宅、公主府邸进献之乐艺形式，则可为某种技艺、乐器或者乐工，其中一些乐艺与教坊有着

---

① 《太平广记》，第 1565 页。
② 《明皇杂录》，第 51 页。

密切的关系。如《东城老父传》载：

> 及即位，治鸡坊于两宫间。索长安雄鸡，金毫铁距，高冠昂尾千数，养于鸡坊。选六军小儿五百人，使驯扰教饲。上之好之，民风尤甚，诸王世家，外戚家，贵主家，侯家，倾帑破产市鸡，以偿鸡直。都中男女以弄鸡为事，贫者弄假鸡。帝出游，见昌弄木鸡于云龙门道旁，召入为鸡坊小儿，衣食右龙武军。[①]

玄宗在藩邸时就有清明节斗鸡为戏之爱好，登基后则更甚。而诸王、外戚、贵族等特权群体为了讨帝王之欢心，不惜倾家荡产蓄养雄鸡，以为进献之用。斗鸡活动与教坊音乐之关系已如前述，诸王、贵主蓄养以及进献之行为又在一定程度上使得朝野上下、民间进行斗鸡的风习更甚。从这个角度来说，这种进献亦促进了教坊音乐的多元化发展。又据《酉阳杂俎》前集卷十二“语资”条：

> 宁王常猎于鄠县界，搜林，忽见草中一柜，扃锁甚固。王命发视之，乃一少女也。问其所自，女言：”姓莫氏，叔伯庄居。昨夜遇光火贼，贼中二人是僧，因劫某至此。”动婉含颦，冶态横生。王惊悦之，乃载以后乘。时慕荦者方生获一熊，置柜中，如旧锁之。时上方求极色，王以莫氏衣冠子女，即日表上之，具其所由。上令充才人。经三日，京兆奏鄠县食店有僧二人，以钱一万，独赁店一日一夜，言作法事，唯舁一柜入店中。夜久，膈膊有声。店户人怪日出不启门，撤户视之，有熊冲人走出，二僧已死，骸骨悉露。上知之，大笑，书报宁王：”宁哥大能处置此僧也。”莫才人能为秦声，当时号“莫才人啭”焉。[②]

唐玄宗喜爱声色俱佳之女子，尤以善乐艺者为甚。据《旧唐书》卷一百七《玄宗诸子》：“瑛母赵丽妃，本伎人，有才貌，善歌舞，玄宗在潞州得幸。”[③]赵丽妃本为伎人，却因才貌、歌舞而得幸，这在唐代品级较高的妃嫔中还是比较少见的。宁王深知玄宗此好，将莫氏女子进献给玄宗，当多出于其歌喉之能，由“莫才人能为秦声，当时号‘莫才人啭’焉。”可见其歌喉美妙动人。最难能可贵的是，莫才人能为秦声。据有关学者考证，唐时西凉乐中“必然由秦声构成或者杂有秦

---

① 《太平广记》卷四百八十五《东城老父传》，第3992页。
② 《酉阳杂俎》，《唐五代笔记小说大观》本，第642页。
③ 《旧唐书》，3259页。

声。”[①]西凉乐在唐代是非常重要的音乐形态，而秦声最为其中音色的一种，多有凄苦、哀怨之音乐特点，唐时多为秦筝独奏或伴歌为主要表演形式，如殷尧蕃《闻筝歌》“凄凄切切断肠声，指滑音柔万种情。”又如李峤《筝》：“莫听西秦奏，筝筝有剩哀。”如李龟年能辨琴音秦声、楚声者已使人大为叹服，而如莫才人直用啭喉表现秦声者，则更是难得。尽管史料中并未言及“莫才人啭”与教坊、梨园音乐之关联，但我们知道，唐代教坊曲调有《春莺啭》，据《教坊记》所载：

> 高宗晓声律，闻风叶鸟声，皆蹈以应节。尝晨坐，闻莺声，命乐工白明达写之，遂有此曲。

由“闻风叶鸟声”可知，此曲乃是模拟莺鸟之声响而作，后亦为舞曲。张祜《春莺啭》诗有云：“内人已唱《春莺啭》，花下偻偻软舞来。”可见“啭喉”之技艺在教坊曲调中的应用。又由其“才人”的身份，并对比大历才人张红红记教坊曲调《长命西河女》事，我们亦可推知莫才人在宫中应与教坊、梨园乐工交游，促进教坊乐艺的发展。综上，诸王与教坊乐工之交游，不仅限于宫廷宴会中与教坊乐工之乐艺互动，同时亦表现为诸王进献乐艺以促进教坊音乐活动的一面，我们在研究时当尤为注意。

（二）文人与乐工的合作：宁王宅邸《簇拍相府莲》曲辞生成场景还原

上文通过李龟年于诸王宅邸中的活动，我们考察了诸王与教坊乐工的交游情况，宫廷乐工作为活态的教坊技艺传播源，不仅将教坊技艺、曲调、乐舞等音乐活动带到王宅当中，同时通过与诸王及其宅邸中乐伎的音乐交流，也在一定程度上提高了王宅中的音乐技艺水平，丰富的诸王的乐艺生活，最终使诸王宅第能够成为宫廷教坊音乐文化传播与接受的重要承载部分。然而，我们研究唐代王宅与教坊文艺的关系，并不能仅仅停留在音乐传播这样的一个层面上，还应该利用王宅作为文人、乐工时常往来之文艺中心这种区位功能的特殊性，深入挖掘其中的教坊文艺活动。

文人在诸王宅第、公主府邸中的诗文活动十分频繁，据有关研究表明[②]，这

---

①张君仁：《秦声初探》，《音乐研究》2001 年第 4 期。
②参考李娜：《唐代公主的生活与文学》，西北大学硕士学位论文，2005 年；薛婧：《唐代宗室文化活动研究》，西南大学硕士学位论文，2012 年。

种于王宅、公主府邸中的文学活动大约以吟咏宅邸风景、宴会酬唱、赠别和与应制联章为主要内容及形式。然而，唐代文人于王宅中的文学活动并非仅止于诗文酬唱等形式，由于诸王、贵主等特权群体对于乐艺的钟爱，音乐表演是文人游宴王宅、公主府邸时必不可少的娱乐组成部分。音乐的参与，将诸王宅第、公主府邸中的文学活动进一步推进为文艺活动，具体表现为以诗入乐、诗文流于乐章的创作形式。如《太平广记》卷三十八“李泌”条引《邺侯外传》：

> 李泌字长源，赵郡中山人也。六代祖弼，唐太师。父承休，唐吴房令。休娶汝南周氏。……泌幼而聪敏，书一览必能诵，六七岁学属文。……及归京师，宁王延于第。玉真公主以弟呼之，特加敬异。常赋诗，必播于王公乐章。及丁父忧，绝食柴毁。服阕，复游嵩华终南，不顾名禄。[①]

由“常赋诗，必播于王公乐章”可见，王宅、公主府邸中以文人所赋之诗入乐章的活动是十分频繁的。这种文艺活动的形成，使得王宅中文学活动逐步变得多样化起来，同时也扩大了文人创作的影响力。很多文献记录中显示，文人们在王宅、公主府邸中的文学创作多以“乐章”形式为帝王、贵主所熟知，据《唐诗纪事》“王维”载：

> 维，字摩诘。为给事中，遇禄山反，贼平，下迁太子中允，三迁尚书右丞。丧妻不娶，孤居三十年。母亡，表辋川第为寺。终葬其西。宝应中，代宗语王缙曰：“朕尝于诸王座，闻维乐章，今传几何？”遣中人往取。[②]

代宗曾于十王宅中听闻王维的乐章，大约李龟年所唱“清风明月苦相思”之类，久久不能忘怀。因此登基后向王缙索要的并非王维诗文，而是维诗入乐之篇章，可见这种王宅中文艺活动的影响力。这种影响力的产生与诸王、贵主们对于乐艺之倾慕有着直接的联系：由于文人们结交诸王、贵主，很大程度上还是为了仕途的顺达，带有特定的政治目的。因此，通过文艺创作以接近、结交这些特权群体，往往比起诗文活动要更为容易。关于这一点，王维以《郁轮袍》乐章被荐于玉真公主事者最为详尽，据《太平广记》卷一百七十九《贡举二》“王维”条载：

> 王维右丞年未弱冠，文章得名。性闲音律，妙能琵琶。游历诸贵之间，尤为岐王之所眷重。时进士张九臬声称籍甚，客有出入公主之门者，为其地，公主以词牒京兆试官，令以九臬为解头。维方将应举，言于岐王，仍求焉。

---

①《太平广记》，第238-240页。
②计有功撰、王仲镛校笺：《唐诗纪事校笺》，中华书局，2007年，第424页。

子之旧诗清越者可录十篇，琵琶新声之怨切者可度一曲，后五日至吾。维即依命，如期而至。岐王谓曰："子以文士请谒贵主，何门可见哉！子能如吾之教乎？"维曰："谨奉命。"岐王乃出锦绣衣服，鲜华奇异，遣维衣之，仍令赍琵琶，同至公主之第。岐王入曰："承贵主出内，故攜酒乐奉宴。"即令张筵，诸令旅进。维妙年洁白，风姿都美，立于行，公主顾之，谓岐王曰："斯何人哉？"答曰："知音者也。"即令独奉新曲，声调哀切，满坐动容。公主自询曰："此曲何名？"维起曰："号郁轮袍。"公主大奇之。岐王因曰："此生非止音律，至于词学，无出其右。"公主尤异之。则曰："子有所为文乎？"维则出献怀中诗卷呈公主。公主既读，惊骇曰："此皆儿所诵习，常谓古人佳作，乃子之为乎？"因令更衣，升之客右。维风流蕴藉，语言谐戏，大为诸贵之钦瞩。岐王因曰："若令京兆府今年得此生为解头，诚为国华矣。"公主乃曰："何不遣其应举？"岐王曰："此生不得首荐，义不就试，然已承贵主论托张九臬矣。"公主笑曰："何预儿事，本为他人所托。"顾谓维曰："子诚取，当为子力致焉。"维起谦谢。公主则召试官至第，遣宫婢传教，维遂作解头，而一举登第矣。（出《集异记》）[①]

由岐王"子以文士请谒贵主，何门可见哉？"可知当时文士请谒诸王、贵主者众多，已不足为奇。而以"知音者"更得诸王、贵主们的赏识，《唐诗纪事》中更是直以"春试之日，岐王引至公主第，使为伶人，进主前"言之，可见当时诸王、贵主于音乐活动之看重。岐王身为亲王，自然明白其中门道，因此才让王维以新曲《郁轮袍》为铺垫，以博取公主的好感，而后方言"此生非止音律，至于词学，无出其右。"将王维诗文奉上，公主惊异，遂得解头。由此可见，文人结交诸王、贵主，动机往往与其仕途相关联，他们将乐艺作为接近这些特权群体的垫脚石，从而扩大声名和影响。这种类于行卷的文艺创作，在文人们为官以后自然不会戛然而止，他们凭借自身的文艺才能仍旧成为王宅、贵主府邸的座上宾。然而，我们注意到，这些文人在王宅环境在所创作的一些乐章与教坊音乐密切相关，有的甚至直接被选入教坊曲调中用以表演。但由于王宅的特殊政治环境，则会在很大程度上影响教坊曲调、曲辞的生成。下文拟以曲调《簇拍相府莲》之创作为例，试图还原教坊曲调于王宅环境下生成的特殊性，从而进一步论证王宅、贵主府邸

[①]《太平广记》卷一百七十九《贡举二》"王维"条，第1331-1332页。

等特权环境乃唐代教坊曲调创作以及传播的重要场所。

《簇拍相府莲》的曲辞创作源于诗人王维在宁王宅中的一次赋诗活动，据唐孟棨《本事诗》“情感第一”云：

> 宁王曼贵盛，宠妓数十人，皆绝艺上色。宅左有卖饼者，妻织白明媚。王一见属目，厚遗其夫，取之，宠惜逾等。环岁，因问之：“汝复忆饼师否？”默然不对。王召饼师使见之，其妻注视，双泪垂颊，若不胜情。时王座客十余人，皆当时文士，无不凄异。王命赋诗，王右丞维诗先成：“莫以今时宠，宁忘昔日恩。看花满眼泪，不共楚王言。”[①]

王维于宁王宅邸中因宁王宪夺饼师之妻事而赋诗以讽。此四句诗见于《王右丞集》中，题为《息夫人》；《河岳英灵集》卷上亦载此四句，题为《息夫人怨》；《国秀集》题作《息妫怨》；《乐府诗集·杂曲歌辞》录《簇拍相府莲》曲辞八句，前四句即为王维此诗，后四句乃出于唐代《水调歌》。《全唐诗》卷二七、任半塘《唐声诗》并依此。《簇拍相府莲》八句之体，最早似见于《唐语林》卷六：

> 于司空（頔）以乐曲有《想夫怜》，其名不雅，将改之，客笑曰：“南朝相府曾有瑞莲，故歌曰‘相府莲’，自是后人语讹。”乃不改。古解题曰：“《相府莲》者，王俭为南齐相，一时所辟皆才名之士，时人以入俭府为入莲花池，谓如红莲映绿水，今号‘莲幕’者自俭始。其后语讹为《想夫怜》，亦名之《丑尔》。”又有《簇拍相府莲》，《乐苑》曰：“《想夫怜》，羽调曲也。”白居易诗曰：“玉管朱弦莫急催，客厅歌送十分杯；长爱夫怜第二句，倩君重唱夕阳开。”王维右丞词云“秦川一半夕阳开”是也。“夜闻邻妇泣，切切有余哀。即问缘何事，征人战未回。”《簇拍相府莲》：“莫以今时宠，宁忘旧日恩。看花满眼泪，不共楚王言。”“闺烛无人影，罗屏有梦魂。近来音耗绝，终日望应门。”[②]

但据周勋初先生的考证，本条自“古解题曰”以下，乃郭茂倩《乐府诗集》卷八十《近代曲辞》二《相府莲》之小序。可见，《簇拍相府莲》曲调本于南朝齐曲《相府莲》者，未知原辞如何。其曲调本事据《古题解》“红莲映绿水”可见，其调名本意多与文人才士宴会雅集之盛况有关，然而在传播的过程中发生谐音讹

---

①孟棨撰、李学颖点校：《本事诗》，《唐五代笔记小说大观》本，上海古籍出版社，2000 年，第 1239 页。
②《唐语林校证》，第 576-577 页。

变，传为《想夫怜》[1]。唐代曲调多咏调名本事，《想夫怜》作为为唐代著名教坊曲调之一，或因调名讹化牵连曲调本事之改变也未可知，实际上“红莲映绿水”亦可引申为与夫妻、思妇之情相关者。簇拍即为促拍，是通过音节之加减节拍以完成对于原曲调之演绎，据任半塘先生《唐声诗》下《簇拍相府莲》:“《想夫怜》乃羽调，此曲亦羽调。此曲之辞增一倍，而为簇拍，未知旋律如何加速。《教坊记》曲名列《想夫怜》，不曰‘簇拍’，兹用《唐语林》原名不改。”[2]从这个角度上说，《簇拍相府莲》乃教坊曲《想夫怜》的另一种曲调表现形式，可视为该曲调的变格。

回到《簇拍相府莲》的曲辞创作场景中，实际上王维此番赋诗入乐情形颇为特别。据《本事诗》中“时王座客十余人，皆当时文士”可知，王维当时是作为宁王的门客出现在王宅之中的，或为诗文交游，或为饮宴娱乐。而在开元时期，王维凭借着自身才艺行走于诸王、贵主的宅邸当中，多有诗歌唱和，如《从岐王过杨氏别业应教》《奉和圣制幸玉真公主山庄因题石壁十韵之作应制》。前文已明王宅中的文学活动多有音乐参与，而《本事诗》中“宁王曼贵盛，宠妓数十人，皆绝艺上色。”不仅见出宁王宅邸中这类乐伎之多，技艺之精湛，同时也从侧面说明王宅当中这种文艺活动之繁盛。而王维此番赋诗乃应宁王命制，又见饼师之妻思念旧人之苦，乃作此四句以讽。王维此诗，以《息夫人》为题，看似一首咏古诗，实则意在借古讽今。首联以“今时”“旧日”相对，借以表明妇女身处宁王宅中，却依然难忘夫妻之间恩情。第三句借景抒情，看到满眼的花却是满眼的泪，以美景衬托分离之伤感，这样的良辰美景却不能与相爱的人共赏，一句“不共楚王言”道出了对丈夫无尽的思念之情。整首诗歌结构紧凑，情景交融，这思妇的哀怨之情似乎跃然纸上，栩栩如生。结合息夫人的历史典故，从妇人这般痛苦与无奈中，我们能够把握诗歌的这种思妇、哀怨的声情，这也奠定了整首诗怨妇情结的感情基调。任半塘在《教坊记笺订》中说:“宁王宪夺饼师之妻，王维用此调以讽，辞虽婉而怨则深。权贵陵辱平民，赖有诗人代为声吐，事堪不朽。”[3]可见王维在宁王宅中赋此四句是需要相当的勇气的，否则《唐诗纪事》也不会

[1]按：明胡震亨《唐音癸签》、任半塘《唐声诗》对《相府莲》与《想夫怜》之关系有不同说法。柯利刚《<想夫怜>音乐形态研究》一文用明清流变以就唐时情状，认为唐时二曲相混，略有牵强。(《交响》2016年第3期。)本文从古说，认为《想夫怜》乃《相府莲》音讹而来。
[2]《唐声诗》下编，第228-229页。
[3]《教坊记笺订》，第75页。

用“座客无敢继者”来形容当时情景。因此，《簇拍相府莲》曲辞的创作背景，实际上是发生在宁王宅中的一次赋诗活动，从“座客无敢继者”的情形来看，于宁王宅中或只有王维赋此四句，且此诗因饼师而发，所咏正符《想夫怜》调名本事。

然而，教坊曲《想夫怜》格调有五言四句及七言八句者，由《唐语林》（本《乐府诗集》）所录歌辞及王维诗集中字辞的出入可以推知，王维于宁王宅中赋诗四句当为乐工选诗入乐者。对于《簇拍相府莲》的此八句曲辞，任半塘先生亦颇具疑惑：

> 按其对句情况，此辞颇似两首五绝。惟与《想夫怜》之五绝平仄并不符。《想夫怜》既属七言八句，则此曲之为五言八句，自有可能，故特立此体。……《唐语林》既引此八句为《相府莲》歌曲，又肯定其为簇拍，必有所据。[①]

先是将《簇拍相府莲》与《想夫怜》之格调进行对比，并由两者均有八句之体，又《唐语林》确录此八句，推测其存在的可能性与合理性。但其后又接连提出六个疑问：

> 据王维集，既题《息妫怨》，颇符《想夫怜》之曲名本意，而集中并不云是《想夫怜》之歌辞，一也。据《本事诗》，王维之诗乃因事而发，有卖饼者夫妇一段离合故事在，更符《想夫怜》之曲名本意，但本事诗只云是事，亦不云是歌辞，二也。《唐语林》原取材于《本事诗》，但书中于此一则，何以只见其诗，而不见其事？三也。据《唐语林》曲名曰《想夫怜》者二首：一五绝，一七律，七律内容，并不咏《想夫怜》本意；若此事因饼师事而发，内容果咏《想夫怜》本意矣，曲名反不曰《想夫怜》，又改用《相府莲》本意，何其参差乃尔？四也。王维集与《本事诗》既仅为五绝，《唐语林》原既采自《本事诗》，何以独为五律？后四句从何而来？岂王谠所见之《本事诗》中，此辞原为五律，后世传本始失去后半欤？五也。假使认此八句原为两首五绝，叶韵或可偶同，何以内容又甚贯串，有此巧合欤？六也。——总之：诗因事而发，但何时始联系音乐，入《想夫怜》曲调？又何时开始用簇拍以歌之？惜均不可考。[②]

这一系列的疑问，实际上都指向一个根本的问题，那就是此《簇拍相府莲》之创

---

① 《唐声诗》下编，第228页。
② 《唐声诗》下编，第229页。

作究竟经历了怎样的过程？而在王宅这样的特殊环境下，是否造就了该曲调生成的特殊性。

我们知道，唐代教坊曲辞的生成有选诗入乐及因声度辞两种形式。从本质上来说这两种方式都体现出音乐对于曲辞的制约作用，唯一不同的是，因声度辞乃是诗人真正进入了曲辞相配的创作状态。盛唐时期，乐工选诗入乐以配教坊曲调仍然是辞能入乐的主要方式，曲、辞分离的创作形式给曲辞生成带来了一些强制的变化：乐工们在选诗入乐的过程中，会自觉的将一些不符合音律的字辞进行修改，以便更好的配合乐曲旋律。将《簇拍相府莲》之前四句与《王右丞集》《河岳英灵集》《国秀集》中诗歌进行对比就会发现字辞上有一些改动，原诗为：

莫以今时宠，难忘旧日恩。

看花满眼泪，不共楚王言。

《近代曲辞》所录者：

> 莫以今时宠，宁无旧日恩。看花满眼泪，不共楚王言。闺烛无人影，罗屏有梦魂。近来音耗绝，终日望应门。

据此可知，“能忘”作“宁无”。又其诗集下注：“时”一作“朝”，“旧”一作“昔”、一作“异”，“眼”一作“目”。由这些不同版本的字辞差异可见，乐工将王维此诗入乐演唱以后，由于音律的限制在一些字辞上进行了必要的改动。正如胡仔《苕溪渔隐丛话》前集二一引《蔡宽夫诗话》中说的那样：

> 乐天《听歌诗》云：“长爱夫怜第二句，请君重唱夕阳开。”注谓王右丞辞“秦川一半夕阳开”，此句尤佳。今摩诘集载此诗，所谓“汉主离宫接露台”者是也。然题是《和太常韦主簿温汤寓目》，不知何以指为《想夫怜》之辞。大抵唐人歌曲，本不随声为长短句，多是五言或七言诗。歌者取其辞，与和声相叠成音耳。岂非当时文人之辞为一时之称者，皆为歌人窃取，而播之曲调乎？[①]

然而改动归改动，问题在于，乐工为何舍弃与五言四句格调相符的教坊曲调《想夫怜》，而选择《簇拍相府莲》并大费周章的另凑一首五言绝句呢？而曲名本事既合《想夫怜》者，若为簇拍，为何不直以《簇拍想夫怜》而名之？这个问题，恐还应从王宅这个特殊的环境对于曲辞创作的限制说起。王维此诗的目的自然是

[①]《苕溪渔隐丛话》，第140页。

借古讽今，如任氏所言“辞虽婉而怨则深”。这其中有着另一层意思，即虽怨刺却不能因此触犯诸王等贵族阶级。因此，我们看王维此四句，尽管作诗目的十分明确，却不能让宁王难堪，意在以此感动宁王，以成全饼师夫妇。事在宁王宅，又播为歌曲，其影响自然扩大。乐工们在选诗入乐时，恐已明了个中缘由，然而如果以此四句入《想夫怜》者，直以息夫人事表达饼师夫妻相思之苦，实际上是坐实了对宁王夺饼妻一事之讽咏、怨刺，落人话柄。唐代的文字狱虽不如后世那样严苛，但亦有因乐章内容触怒统治阶级而遭流放者。据《旧唐书》卷一百四十二《王士平传》：

> 士平，以父勋补原王府咨议。贞元二年，选尚义阳公主，加秘书少监同正、附马都尉。元和中，累迁至安州刺史。时公主纵恣不法，士平与之争忿；宪宗怒，幽公主于禁中，士平幽于私第，不令出入。后释之，出为安州刺史。坐与中贵交结，贬贺州司户。时轻薄文士蔡南、独孤申叔为《义阳主》歌词，曰《团雪》、《散雪》等曲，言其游处离异之状，往往歌于酒席。宪宗闻而恶之，欲废进士科，令所司网捉搦，得南、申叔贬之，由是稍止。[①]

此事又见于《新唐书·诸帝公主传》与《唐国史补》，旧书“宪宗”乃疏误，当为“德宗”。《义阳主》的曲辞创作背景与《簇拍相府莲》极为相似，都出于特权宅邸之中，前文已述王士平驸马府与教坊乐人往来密切，此《团雪》《散雪》之曲或出于与王士平交好之教坊乐工也尚未可知。蔡南、独孤申叔因义阳公主为德宗幽禁事而作曲辞，实际上乃讽咏之意，同于《息夫人》四句者。但与《簇拍相府莲》不同的是，蔡南与独孤申叔二人以“《团雪》《散雪》辞状离旷意”的曲辞书写实在过于直白，与王诗《息夫人》借古讽今的书写手法相去甚远。又将此曲播于酒筵歌席之中，流布甚广，致使谣言四起。德宗闻此，或以曲辞陷己于不仁不义，怒而欲废进士科。二人目的乃同于王维，但却有如此不同的结果，可见在特殊环境下曲辞创作的方式或成为能否达到创作目的之关键。正如任半塘先生所论：

> 此戏之宗旨乃伤二人离旷，为谋转圜，始刻意安排，迳在长安演出，无非希德宗闻之而回意，许两人复合，绝非影射玩讽，轻薄行径。后来事与愿违，身遭贬窜，乃由德宗之褊愎而已；甚至因此欲废进士科，斥士子，更见

---

① 《旧唐书》，第3877-3878页。

其迁怒之无理，当非编剧人有何不是。[①]

虽此事乃德宗因德宗褊愎、迁怒而无理为之，但却从侧面说明，在封建等级制度下的特权环境之中，音乐、文学等创作皆有可为与不可为者。这些曲调也好、戏弄也罢，往往播于禁中，为统治者所观看。因此，无论是文人作辞、还是乐工入乐，均不可以触犯统治阶级之利益、破坏其声名为创作内容。即便欲有此意，也应当选择适当的方式表达，否者将事与愿违。

因此，乐工以五言八句入《簇拍相府莲》者，乃欲借《相府莲》曲调本事为创作背景：给人造成一种此调乃因“时王座客十余人，皆当时文士”之雅集活动而起，附会王俭府中人才济济、宴会雅集之情形者。则一方面，以王维之《息夫人》诗四句达到了怨刺的目的；另一方面，利用两曲调之联系，将曲辞创作之难言消解于两调名的区别之中，保全了宁王的颜面。乐工此举，看似蹊跷，实则两全。这一点我们也可以通过前后四句曲辞的内容以及感情基调变化看出：

闺烛无人影，罗屏有梦魂。

近来音耗绝，终日望应门。

后四句诗歌虽然于句对上均与前四句相合，但却全无王维诗“怨则深”的意味，若单独抽出作为一首五言绝句来看，似乎更像是一首纯粹的思妇诗歌。两者合而观之，实际上在感情基调和整体的表达上都是有些“隔阂”的。这自然是乐人选诗入乐给曲辞所带来的先天不足，但也从另一个侧面说明了，特殊环境下的曲辞生成往往不能如一般创作中那样轻松、自由。因为教坊曲调的创作和传播，首先当以宫廷娱乐环境为中心，它的接受群体从一开始就被设定为王公贵族等特权群体，这样的接受背景使得教坊曲调在生成的同时就已然打上了“特权”的烙印，教坊曲调想要在这样的环境中生成、传播自然需要在创作上迎合特权群体的需求与审美，这一点是不言自明的。这就正如李白作《清平调》三首为高力士所构陷一样，只是因为那句“可怜飞燕倚新妆”就坐实了他“以飞燕指妃子，贱之甚矣”的罪名。《杨太真外传》虽是小说家言，但却反映出这种特权环境下宫廷曲辞创作所与生俱来的限制性、回避性。由此可见，尽管我们不能确定选王维此诗入乐的教坊乐工是何时将其衍为《簇拍相府莲》的？其后四句又是出自于何处？但有一点我们可以肯定，其衍为五言八句之《簇拍相府莲》者，极有可能是出于此曲

[①]《唐戏弄》下编，第663-664页。

辞本事者所背负的特权压力，因此也可以说此乃乐工有意为之。

关于教坊音乐、教坊文化的研究，多以宫廷为中心，皇帝为中心，事实上：王府、公主府等次一级的特权阶层，是教坊音乐发起、传播、消费的重要群体，这一点尚未引起学者重视。俗乐教坊，本身就是唐玄宗“藩邸之乐”的延伸，换言之，俗乐教坊乃王权向皇权转变的产物。然而随着唐玄宗对王府管理上的集中，加之对藩邸之乐在政变中力量的认识，俗乐教坊成立之后，王府音乐与教坊的关系被有意打压或者控制，这在散乐上表现得尤为突出。但王府与教坊的联系并没有被截断，顺应唐玄宗兄弟之情，通过赐乐、习乐、乐人互动等形式，王府教坊乐保持着活力。另外，王府、公主府还成为文人、乐人互动交往的平台，这对教坊乐的传播有着重要作用。受制于史料，我们尚无法勾勒出唐代王府与教坊之间的完整形象，而只能通过一些侧面的信息推测之。这一课题尚待进一步的考察。

第六章 教坊商业化与唐两京饮妓文学

中晚唐时期，外廷教坊机构（包括府县教坊）开启了商业化的进程，广泛参与到官方、民间的宴饮活动。与这种潮流相应的情况是：在城市中形成了各种娱乐中心。这是城市化或者城市文化发展的必然结果。长安的娱乐消费中心就在平康坊，即所谓“北里”孟棨的《北里志》对此作了详细的记载。北里“京中饮妓，籍属教坊”现象的出现，是唐代教坊发展史上的重要的一个变化——从上层社会向下层社会转移，从御用、官用属性向商业属性转变。平康坊为中心的饮妓空间，深刻影响了当时上层、下层文化，在文学中也有明显的表现。与长安不同，洛阳饮妓空间分布的资料相对较少，没有呈现出像“北里”那样明显的集中效应，但也是以三市为中心。在这一节中，我们将结合中晚唐时期教坊的发展状况及长安、洛阳娱乐空间、区位的情况，探讨教坊与文学在空间场域中的组合。

第一节 “北里诸妓，籍属教坊”

一、“籍属教坊”之背景

教坊是盛唐气象的表征之一。安史之乱历时八年，乐工流落，乐器散失，据姚汝能《安禄山事迹》卷下载：“禄山以车辇乐器及歌舞衣服，迫胁乐工，牵制犀象，驱略舞马，遣入洛阳，复散于北，向时之盛扫地矣。”[①]使得盛极一时的教坊大伤元气。安史之乱后，教坊的规模受到了极大的影响，虽然在诸帝享乐的需求下逐步恢复，但终究没有盛唐时的繁盛。随着藩镇割据和宦官干政的情况日益

① 《安禄山事迹》，第106页。

加重，教坊的发展呈现出一种逐步商业化的趋势，[1]这种现象的产生，不仅使得宫廷乐人更为自由，更便于与民间声乐进行交流融合，如《唐语林》卷七载："教坊曲工遂写其曲（《霓裳曲》）奏于外，往往传于人间"[2]，同时也促进了教坊声乐的传播与影响力，并在一定程度上减轻了政府财政负担。因此，从这个角度来说，教坊的发展模式已经由盛唐时期的"皇帝御用"开始转向"商业自营"的模式，只是在一定的过渡时期，是两者兼有的，并非完全倾向某一种。

为了适应这种转变，宫廷当中的一批占籍乐人，必须常年在民间服务，以赚取必要的声乐资费。孙棨在《北里志·序》中说：

> 近年延至仲夏，京中饮妓，籍属教坊，凡朝士宴集，须假诸曹署行牒，然后能致于他处。[3]

其"京中饮妓，籍属教坊"一语，即是这种转变的体现。这些饮妓虽然并非侍宴宫廷，却属籍教坊，不仅满足民间声乐需求，同时也在一定程度上促进了教坊声乐的发展。但"籍属教坊"一语，仍然值得推敲：此教坊是否为唐玄宗开元二年所设立之左右教坊？京中饮妓，为何会聚居于"北里"之中？饮妓文化在北里聚集之后，文人与饮妓饮宴交游，形成了怎样的文学现象，对文学发展有何意义？要解决这些问题：首先，我们需要对京中之教坊机构作一个全面的考察，厘清京中教坊设置的问题；其次，需要对平康坊的区位以及其文化地位进行详细的考察，回到历史的语境中，并对其中出现的特殊文学现象作历史性解读。

二、教坊商业化的转型

关于唐代教坊机构之设置及演变情况，在第一章中我们已经作了详细的考述，我们还提到唐代"府县教坊"的问题。这与长安"北里诸妓，籍属教坊"现象有关，此处再作一番补充。据《唐会要》卷三十四：

> 宝历二年九月，京兆府奏：伏见诸道方镇，下至州县军镇，皆置音乐，

[1]有学者将其称之为"音乐中心由中央向民间转移"的现象，参柏红秀《唐代宫廷音乐文艺研究》，南京：南京大学出版社，2010年，第28页。
[2]《唐语林校证》，第656页。
[3]孙棨撰：《北里志》，北京：古典文学出版社，1957年，第22页。

以为欢娱。岂惟夸盛军戎，实因接待宾旅。伏以府司每年重阳、上巳两度宴游，及大臣出领藩镇，皆须求雇教坊音声，以申宴饯。今请自于当司钱中，每年方图三二十千，以充前件乐人衣粮。伏请不令教坊收管，所冀公私永便。从之。盖京兆尹刘栖楚所请也。[①]

前面第三章中，我们辨宣平坊的教坊为京兆府万年县的教坊，曾引此材料。进一步考察，笔者认为，理解刘栖楚奏文中“求雇教坊音声”之人员归属，当从以下两个方面来考察。首先，考察其服务对象。据孙棨《北里志》中“京中饮妓，籍属教坊”一语，此“籍属教坊”的饮妓，即刘栖楚奏文中饮宴时求雇之“教坊音声”，服务于“府司”及“大臣”的宴游、宴饯。结合教坊建制可知，左右教坊人员与帝王关系密切，多为其藩邸旧臣、乐工等，此宫廷御用色彩不言自明，多具有帝王权威性、唯一性。因此可以推测刘栖楚所奏“教坊音声”非皇帝及内廷御用之左右教坊伎人。其次，考察其服务内容。将《教坊记》中对乐人技艺的描述与《北里志》进行对比可知，左右教坊乐人主乐舞“技艺”表演，亦有别于“籍属教坊”饮妓以“饮宴席纠”为业者。如《教坊记》：

筋斗裴承恩妹大娘善歌，兄以配竿木侯氏。

苏五奴妻张少娘，善歌舞，亦姿色，能弄《踏谣娘》。

范汉女大娘子，亦是竿木家。开元二十一年出内，有姿媚而微愠羝。[②]

此类戴竿、歌舞、戏弄为“技艺”者，又如其书后录《大面》《踏谣娘》《乌夜啼》《安公子》等曲名本事及三百二十四曲调者，都与盛唐乐舞技艺密切相关，不仅代表了有唐一代之最高伎艺水平，同时也反映了盛唐乐工丰富的音乐文化生活。但如《北里志》：

天水仙哥字绛真，住于南曲中，善谈谑，能歌令。

楚兒字润娘，素为三曲之尤，而辩慧，往往有诗句可称。

郑举举者居曲中，亦善令章。尝与绛真互为席纠，而充博非貌者。但负流品，巧谈谐，亦为诸朝士所眷。

俞洛真有风貌，且辩慧。[③]

此类谈谑、歌令为饮宴席纠者，无论从内容上，还是性质上，都存在巨大差异。

---

① 《唐会要》卷八十六，第631页。
② 《教坊记笺订》，第42、45、46页。
③ 《北里志》，第26-28、35页。

可见北里诸妓伎艺，多于饮宴滋生之酒令席纠、诗词歌章、辩慧游戏等。这与教坊乐工之歌舞戏、散乐等俳优杂技等自非一类。教坊中技艺更注重艺术的探讨，或音乐或舞蹈，如宜春院妓女舞《圣寿乐》者；或转调或舞容，如康昆仑与段善本天门街斗乐者。此类技艺并不是北里诸妓所能擅长的，亦非其需所擅长者，这与他们各自服务的对象有关，亦为宫廷乐舞与民间酒筵相区别者。

《北里志》记籍属教坊的“京中饮妓”的生活方式、生活处境也不同于《教坊记》所记宫廷教坊乐人，其“海论三曲中事”条载：

> 平康里入北门，东回三曲，即诸妓所居之聚也。妓中有铮铮者，多在南曲、中曲。其循墙一曲，卑屑妓所居，颇为二曲轻斥之。其南曲中曲，门前通十字街，初登馆阁者，多于此窃游焉。二曲中居者，皆堂宇宽静，各有三数厅事。前后植花卉，或有怪石盆池，左右对设，小堂垂帘，茵榻帷幌之类称是。诸妓皆私有所指占，厅事皆彩版以记诸帝后忌日。妓之母多假母也，亦妓之衰退者为之。诸女自幼丐，有或佣其下里贫家。常有不调之徒，潜为渔猎，亦有良家子为其家聘之，以转求厚赂。误陷其中，则无以自脱。初教之歌令，而责之甚急，微涉退怠，则鞭朴备至。皆冒假母姓，呼以女弟女兄为之行第，率不在三旬之内。诸母亦无夫，其未甚衰者，悉为诸邸将辈主之。或私蓄侍寝者，亦不以夫礼待。比见东洛诸妓，体裁与诸州饮妓固不侔矣。然其羞匕筯之态，勤参请之仪，或未能去也。北里之妓，则公卿与举子，其自在一也。朝士金章者，始有参礼，大京兆但能制其舁夫，或可驻其去耳。[①]

值得注意的是，孙棨将“北里之妓”与“东洛诸妓”和“诸州饮妓”并称，更是暗示出她们原非宫廷教坊之人，而更有可能是地方教坊的人。

地方著籍饮妓与宫中饮妓的不同之处，还可以通过下面一个例子作旁证，《太平广记》卷二百七十四“薛宜僚”条引《抒情集》载：

> 薛宜僚，会昌中为左庶子，充新罗册赠使，由青州泛海。船频阻恶风雨，至登州（州原作舟，据明抄本改）却漂，回泊青州，邮传一年。节使乌汉真尤加待遇，籍中饮妓段东美者，薛颇属情，连帅置于驿中。是春薛发日，祖筵呜咽流涕，东美亦然。乃于席上留诗曰：“阿母桃花方似锦，王孙草色正

① 《北里志》，第 25-26 页。

如烟。不须更向沧溟望，惆怅欢情恰一年。”薛到外国，未行册礼，旌节晓夕有声。旋染疾，谓判官苗甲曰：“东美何故频见梦中乎？”数日而卒。苗摄大使行礼。薛旋榇，回及青州，东美乃请告至驿，素服执奠，哀号抚柩，一恸而卒。情缘相感，颇为奇事。[①]

“籍中饮妓段东美”，即为青州地方官妓。文人与这些饮妓的交往，是众多传奇故事青睐的题材，下面我们还要介绍。这是不同于宫廷教坊文化的重要特征。

京兆府教坊除了服务于官宦、士人，还有更为商业化的工作，这也是有案例的。王定保《唐摭言》卷三“散序”条下载：

定保生于咸通庚寅岁，时属南蛮骚动，诸道征兵，自是联翩，寇乱中土，虽旧第太平里，而迹未尝达京师。故治平盛事，罕得博闻；然以乐闻科第之美，尝谘访于前达间。如丞相吴郡陆公扆，翰林侍郎濮阳公融，恩门右省李常侍渥，颜夕拜莞，从翁丞相溥，从叔南海记室涣，其次同年卢十三延让、杨五十一赞图、崔二十七籍若等十许人，时蒙言及京华故事，靡不录之于心，退则编之于简策。始以进士宴游之盛。案李肇舍人《国史补》云：曲江大会比为下第举人，其筵席简率，器皿皆隔山抛之，属比之席地幕天，殆不相远。尔来渐加侈靡，皆为上列所据，向之下第举人，不复预矣。所以长安游手之民，自相鸠集，目之为“进士团”。初则至寡，洎大中、咸通已来，人数颇众。其有何士参者为之酋帅，尤善主张筵席。凡今年才过关宴，士参已备来年游宴之费，由是四海之内，水陆之珍，靡不毕备，时号“长安三绝”。（小注：南院主事郑容，中书门官张良佐，并士参为“三绝”。）团司所由百余辈，各有所主。大凡谢后便往期集院，（小注：团司先于主司宅侧税一大第，与新人期集。）院内供帐宴馔，卑于辇毂。其日，状元与同年相见后，便请一人为录事，（小注：旧例率以状元为录事。）其余主宴、主酒、主乐、探花、主茶之类，咸以其日辟之。主两人，一人主饮妓。放榜后，大科头两人（小注：第一部），小科头一人（小注：第二部），常诘旦至期集院；常宴则小科头主张，大宴则大科头。纵无宴席，科头亦逐日请给茶钱。（平时不以数，后每人日五百文。）第一部乐官科地每日一千，第二部五百，见烛皆倍，科头皆重分。逼曲江大会，则先牒教坊请奏，上御紫云楼，垂帘观焉。时或拟

[①]《太平广记》，第2163页。

作乐，则为之移日。故曹松诗云："追游若遇三清乐，行从应妨一日春。"敕下后，人置被袋，例以图障、酒器、钱绢实其中，逢花即饮。故张籍诗云："无人不借花园宿，到处皆携酒器行。"其被袋，状元、录事同检点，阙一则罚金。曲江之宴，行市罗列，长安几于半空。公卿家率以其日拣选东床，车马阗塞，莫可殚述。洎巢寇之乱，不复旧态矣。[①]

曲江宴为唐代士子私人聚会，但声势浩大，普通人空巷观其会，贵族之家往往预会求东床之婿，皇帝也垂帘纵观。王定保文中提及一个现象：曲江大会开始前，主持布置宴会的人要"先牒教坊请奏"；而曲江会中，有"主饮妓"者，招来"大科头两人（小注：第一部），小科头一人（小注：第二部）"。联系前后文，可以推测此大小科头当都出自教坊，而其隶属也即可能属京兆府教坊，而非宫中的服务皇帝的教坊。从《北里志》和《唐摭言》所载的情况来看，京兆府教坊的"商业性"特征突出，这与左右教坊和内教坊的"御用"性质有明显的区别。学者及笔者关于"府县教坊"的探讨，尚未定论，京兆府的教坊是否是左右教坊、内教坊的"冗余"功能，或者从中发展而出，尚待进一步证据。就服务对象和服务内容而言，"京中饮妓，籍属教坊"无疑是中晚唐时期新兴的一种教坊文化现象。

第二节 长安北里文化内涵及区位选择

唐长安之饮妓文化早期多集于长安戏场、茶肆中，据宋初钱易《南部新书》卷戊：

长安戏场多集于慈恩，小者在青龙，其次荐福、永寿，尼讲盛于保唐，名德聚之安国，士大夫之家人道，尽在咸宜。[②]

与宋以后诸朝不同，唐时民间尚未出现专供娱乐活动之"勾栏"等场所，俗文化活动多聚集在寺庙、道观中。唐代俗讲盛行，士人、妓女乐于到庙观当中听讲席，在当时已经形成一种交游文化。

---

①《唐摭言》，《唐五代笔记小说大观》本，第1594-1595页。按，宋谢维新《事类备要》前集卷三十七《科举门》"登第"条有"期集院"，引"放榜后"至"大宴则大科头主之"，但作出于《南唐近事》，误。宋佚名《锦绣万花谷》卷二十二"科举"引之，作出《唐摭言》。

②《南部新书》，第67页。

由此可见，长安诸妓原本并非只平康坊才有，然而却最终兴盛于此，并逐步形成以“北里”为称的饮妓文化，这种由“散”而“聚”之变化不仅反映出人们对娱乐文化的渴求，同时也表明娱乐文化本身需要借以“定名”“定位”的方式获得稳定的发展。因此，长安饮妓文化最终以“北里”为名，而聚居于平康坊中，其过程如何经历文化与区位的优胜劣汰而最终稳定下来，是值得我们深入探讨的问题。

一、北里饮妓文化之定型

“北里”一词，由来已久。而进一步梳理文献就会发现，“北里”有其特定的文化内涵，不仅仅是“北回三曲”的区位概念，其形成至定型有一个过程。“北里”最早指一种舞曲，据《史记·殷本纪》载：

（帝纣）好酒淫乐，嬖于妇人。爱妲己，妲己之言是从。于是使师涓作新淫声，北里之舞，靡靡之乐。[①]

可见“北里”自古以来便有“淫声艳舞”的色彩，这一观念作为典故在后来一直被沿用。如“北里当绝听，祸莫大于淫”（元稹《桐花》）。但“北里”在后世用得最多的情形是由左思《咏史》创造的组合：“南邻击钟磬，北里吹笙竽。”左思这里是对京城中权贵的奢靡生活描写，对比后面文士的寂寥，后来成为“北里南邻”“北里东园”“北里南陔”等固定组合。如王绩《三日赋》：“艳艳风光，欣欣怀抱。南邻戚属，北里豪家。”王勃《春思赋》：“南邻少妇多妖婉，北里王孙驻行幰。”卢照邻《长安古意》：

长安大道连狭斜，青牛白马七香车。

玉辇纵横过主第，金鞭络绎向侯家。……

隐隐朱城临玉道，遥遥翠幰没金堤。

挟弹飞鹰杜陵北，探丸借客渭桥西。

俱邀侠客芙蓉剑，共宿娼家桃李蹊。

娼家日暮紫罗裙，清歌一啭口氛氲。

①司马迁撰：《史记》卷三，中华书局，1959年，第105页。

北堂夜夜人如月，南陌朝朝骑似云。

南陌北堂连北里，五剧三条控三市。

此诗是借汉代写唐代，其中“南陌”“北里”的组合，并不是的唐代的实况。另外，“北里”“南邻”在不同时期形成不同的文化区位。如杜甫《遣兴五首》其一：

北里富熏天，高楼夜吹笛。

焉知南邻客，九月犹絺绤。

是北富南贫。而白居易《效陶潜体诗十六首》其一十五：

南巷有贵人，高盖驷马车

…

北里有寒士，瓮牖绳为枢。

又变为北贵南寒。这跟当时的城市文化区位变迁有关，这里不详论。

到中唐以后，北里一词，除了作为典故和诗歌的对仗形式意义，作为娱乐文化区位的含义慢慢固定下来，如“凤笙追北里，鹤驭访南真”（吴融）；“北里秘秾艳，东园锁名花”（司空图）。孙棨写成于中和四年（884 年）的《北里志》（据孙棨序），是“北里”凝固为诸妓集中地的标志。孙棨选取“北里”这一概念，用的是北面里坊的字面意义，同时糅合了作为荒淫舞曲、权贵集中地等文化意义。而随着“北里”文化涵义的固定，平康里作为诸妓集中地的文化含义也固定下来。五代王仁裕《开元天宝遗事》“天宝上”事中，已经将平康坊看做“风流薮泽”[①]之地。

平康里、北里的文化意义在中晚唐间的定型，后来大量文学以此空间为背景。这一文化区位深深影响了中晚唐的文学创作。

二、平康坊北里的区位

一种文化的区位选择需要考虑多方面的因素，如人员聚居情况；交通条件等。而在皇权至上的中国古代，政治因素又为影响区位选择的一个重要方面。饮妓文

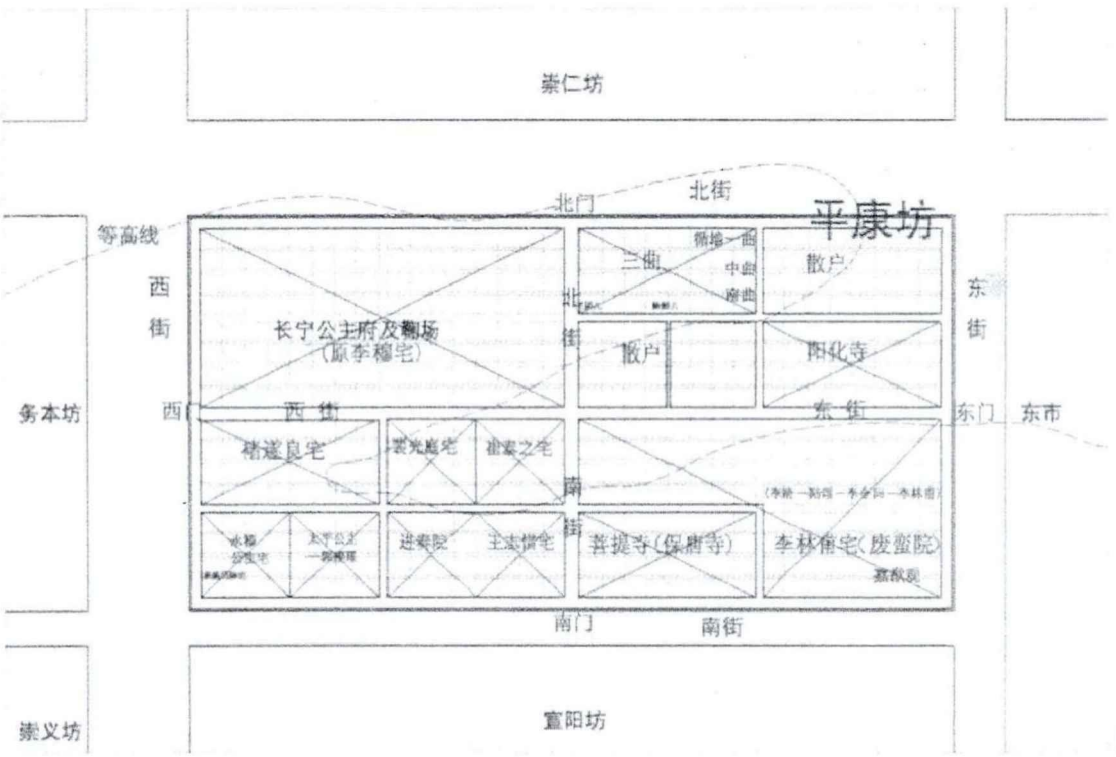
①王仁裕撰：《开元天宝遗事》，中华书局，2006 年，第 25 页。

化作为一种商业文化，这一方面的影响又表现得更为突出。因此，要深入探究平康坊北里的文化意义，则必须先弄清楚饮妓文化出现于此坊的背景及原因，并分析平康坊适于发展饮妓文化的区位优势。

（一） 平康坊坊区上层文化背景

平康坊位于长安万年县朱雀门街东三街第五坊，东邻东市，东北为胜业坊；北面崇仁坊、南临宣阳坊，西南邻崇义坊，西面为务本坊。其具体的建筑分化，详细附图。

图 6：唐平康坊内部建筑分化图



（注：参贺从容《唐长安平康坊内割宅之推测》研究，《中国建筑史研究》2007年第4期。

从这一建筑分化来看，平康坊的南面和西面，聚居了上层人物。从平康里的住户情况来看，其上层社会的性质也是很明显的。据李健超《增订唐两京城坊考》，可考的平康里宅第人物（家族）计有：韦澄、兰陵长公主（降窦怀悫）、孔颖达、

褚亮和褚遂良父子，李靖和李令问祖孙、王志愔、李政、张堪、温思暕、杨执一、吉浑、崔泰之、裴光庭、臧怀亮、陈祎、郑某、李林甫、崔融、张弘靖、王哲、王俌、汾阳王郭子仪妻霍国夫人王氏、陈苌、赵虔章、张晕、王权秀、杨士真、张彦远、杨纡夫人李雅、陆颂、彭城公夫人尔朱氏、诺思计。这些人物阶层分布从皇家到普通士人，从汉人士族到外裔酋首。

另外，平康坊还是各种“驻京办”和举子汇集之所。据《唐两京城坊考》，平康坊内有“同、华、河中、河阳、襄、徐、魏、泾原、灵武、夏州、昭义、浙西东、容州”[①]共十三个方镇进奏院，北面的崇仁坊更是有二十四处之多，寓居大量的在京流动人员。这些人员正与孙棨《北里志·序》所云之五类人员相合相映：

> 故进士自此尤盛，旷古无俦。然率多膏粱子弟，平进岁不及三数人。由是仆马豪华，宴游崇侈，以同年俊少者为两街探花使，鼓扇轻浮，仍岁滋甚。自岁初等第于甲乙，春闱开送天官氏，设春闱宴，然后离居矣。近年延至仲夏，京中饮妓，籍属教坊，凡朝士宴聚，须假诸曹署行牒，然后能致于他处。惟新进士设筵顾吏，故便可行牒。追其所赠之资，则倍于常数。诸妓皆居平康里，举子、新及第进士，三司幕府但未通朝籍、未直馆殿者，咸可就诣。[②]

据此可知，进京赶考的举子及办理公务的幕僚州客等多寓居平康、崇仁二坊一区。但就区位分布来说，崇仁坊则更为靠近景风门，并且很早就成为长安的“要闹坊曲”（《旧唐书·张建封传》）之一，地位非凡。徐松《唐两京城坊考》有：“次南崇仁坊。北街当皇城之景风门，与尚书省选院最相近，又与东市相连，选人京城无第宅者多停憩此。因是一街辅奏，遂倾两市，昼夜喧呼，灯火不绝，京中诸坊莫之与比。”[③]由其“昼夜喧呼，灯火不绝”可见，其人流量与热闹程度并不亚于两市。不仅如此，崇仁坊还产生夜市，供应无家举子们的吃喝玩乐，通宵不灭，热闹非凡。相比之下，平康坊似乎并不如崇仁坊热闹，但我们进一步观察崇仁坊的区位就会发现，其区位环境受到政治因素的极大影响。

---

①《增订唐两京城坊考》，第 88 页。据宁欣《由唐入宋都市人口结构及外来、流动人口数量变化浅论——从《北里志》和《东京梦华录》谈起》研究，此五类人为：京都侠少 、豪族贵戚；在京赴考举子；新科及第进士(尚未授予官职者)；地方驻京官吏 、幕职官；外州客。文载《中国文化研究》2002 年第 2 期。

②《北里志》，第 26 页。

③《增订唐两京城坊考》，第 82 页。

崇仁坊位于长安万年县朱雀门街东第三坊，从北第四坊，距东内大明宫仅三坊之隔，加之于其西面正当皇城东面之景风门，政治区位特征显著，与皇城内尚书省最近。这样一来，出入尚书省及选院办公的官僚，以及进京赶考的举子、选人等自然就会聚集在门外的各个坊里之中，崇仁坊则首当其冲。这种政治区位的特征既是优势也是限制。因此，崇仁坊虽有娱乐文化兴起的条件，但终究是成就了平康坊，成为其区位过渡的重要支持。

由平康康、崇仁坊、永兴坊往北，是进入大明宫的必经之路。住在街东的达官贵人，多经由此诸坊间的十字街道，由大明宫南望仙门、丹凤门、建福门等诸门入宫。施肩吾《金吾词》：

行拥朱轮锦幨儿，望仙门外叱金羁。

染须偷嫩无人觉，唯有平康小妇知。

望仙门为大明宫南东第一门，南当皇城东第二街。其西为丹凤门，入内正对左右金吾仗院。施肩吾诗中所写金吾卫在平康里狎妓之事，正反映了平康里在南北交通路线上的娱乐功能。

平康坊也是南北东西大街的交汇之处，重要的政治人物、事件都可以在其交通线上找到印迹。《太平广记》卷三四五“裴通远”条引《集异记》：

唐宪宗葬景陵，都城人士毕至。前集州司马裴通远家在崇贤里，妻女辈亦以车舆纵观于通化门。及归，日晚，驰马骤。至平康北街，有白头妪步走，随车而来，气力殆尽。至天门街，夜鼓时动，车马转速，妪亦忙遽。车中有老青衣从四小女，其中有哀其奔迫者，问其所居，对曰：“崇贤。”即谓曰：“与妪同里，可同载至里门耶？”妪荷愧，及至，则申重辞谢。将下车，遗一小锦囊。诸女共开之，中有白罗，制为逝者面衣四焉。诸女惊骇，弃于路。不旬日，四女相次而卒。[①]

裴通远家崇贤里在朱雀街西第三街；通化门在朱雀街西第五街，近兴宁坊。从崇贤里至通化门，一种路线是先经街西诸坊间的十字街往北至朱朱雀门前横街（即平康坊北街），然后自西向东，至平康坊往北，经永兴坊北街至通化门。其他路线也必须经过平康坊。

① 《太平广记》，第2734页。

（二）平康坊的下层文化背景

从上面平康坊内部分化图可以看出，其北面主要为下层文化区。这主要是受平康坊与北面崇仁坊之间东西方向上横街的区位影响。长安的街道以南北向十一条纵街和东西向十条横街构成，纵横交错，其中又以通各城门的六条街道为宽，即贯通长安城东西三城门的三条大街和与皇城南面三门相通并直抵外城郭南面三门的六条大街，也就是在历史文献中时常提到的六街。唐人在坊市之中多有斗乐或者祈雨等法事音乐活动。如前所述，唐时还没有像宋代勾栏一类的专门表演歌舞的场所，这些活动大多在佛寺讲席或者比较宽阔而中心的街道进行，其原因自然是考虑到巨大的人流量所给予歌舞表演等音乐活动的理想传播效应。如乐府杂录《琵琶》所载："贞元中，有康昆仑，第一手。始遇长安大旱，诏移两市祈雨，及至天门街，市人广较胜负，及斗声乐，即街东有康昆仑琵琶最上，必谓街西无以敌也。"[①]又如《太平广记》卷二百六"黎干"条载："唐代宗嘲。京兆尹黎干以久旱。故祈雨于朱雀街，造土龙。悉召城中巫觋，舞于龙所。"[②]据此可知，无论康昆仑与段善本斗乐者，还是京兆尹祈雨者，均选择朱雀街以为之，这自然是其作为长安中心大街作用的一种体现，同时也表明"街"这种城市要素在唐人娱乐生活中的重要性与特殊性。

平康坊北临崇仁坊，二坊之间夹道一条贯通长安东西二门的大街，即皇城南面正门朱雀门外的横街，东抵春明门，西出金光门，是外城郭与皇城之间的过渡地带。对于长安的横街，《长安志图》卷上《城市制度》载："（外城郭）纵十一街，各广百步。皇城之南，横街十，各广四十七步。"[③]其中"皇城之南横街十"的第一条街就是朱雀门外横街，如按《长安志》所谓四十七步，则此街与其他九条横街宽度一样，约合 68 米（按每步 1.47 米计算）。但据中国科学院考古研究所西安唐城发掘队《唐代长安城考古纪略》勘察的结果则认为，皇城之南十条横街的宽度并非完全一致："东西向的街道。由外郭城北顺城街起至第三街被现在建筑所压。第四街，（即皇城西门顺义门与皇城东门景风门之间的街道），仅西端由西外郭城向东探得 1000 余米，街宽 75 米。第五街，即皇城南之第一横街，

① 《乐府杂录》，第 30 页。
② 《太平广记》，第 2032 页。
③ 《长安志图》卷上，第 18 页。

东通春明门，西通金光门，保存比较完整，街宽120米（从街两侧水沟内距实测）。第六、七、八三条街保存得比较完善，都保存部分水沟，其宽度分别为44米、40米和45米。”[1]引文中所说的“第五街”正是朱雀门外的横街，从数据比较中可见，其120米的宽度，几乎为其他横街的两倍，即使与有天街之称的朱雀门街（约合147米）相比也毫不逊色。平康坊北面临此宽阔大街，又与崇仁坊“接壤”，为声乐活动的常选之地。据《册府元龟·总录部·佞佛》:“鱼朝恩，为内侍。代宗永泰初，设无遮会斋于崇仁坊之南街，大奏音声。”[2]鱼朝恩在崇仁坊之南街举办斋会，实际上是一种音乐活动，由“奏内坊音声”并结合斋会的宴会性质可知，这“内坊音声”极可能是教坊音乐。唐代斋会多择热闹坊曲及宽阔之地进行，以便容纳更多的人流，扩大声势与影响力。由于唐人“以坊标街”的书写习惯，这“崇仁坊之南街”究竟是坊内之南街还是坊外之南街已不得而知。但鱼朝恩乃一代权宦，其设斋会，当在宽阔之处，而朱雀门外横街街宽较其余街道优势明显，比较符合史料中设斋会、宴请卿相的情景。另外，据《北里志》中“海论三曲中事”条载:“平康里入北门，东回三曲，即诸妓所居之聚也。”其北门正当朱雀门横街，（见图）由上文述其街道声乐影响力可知，“北里”之饮妓文化在形成之时，亦考虑到坊内与坊外之区位因素，使其影响力最大化。

由此可见，平康坊不仅拥有了饮妓文化所需求的稳定消费群体，同时也具备了人口流动及娱乐活动所需之街道优势，加之于崇仁坊与东市之区位支持，平康坊之北里饮妓文化形成便呼之欲出了。

平康坊作为长安一个重要的下层文化、俗文化中心，寺观是其重要的依托。平康坊里有唐代一个重要的俗讲场所，即所谓的“讲席”。《北里志》“海论三曲中事”条载:

> 诸妓以出里艰难，每南街保唐寺（即菩提寺，大中六年改为保唐寺）有讲席，多以月之八日，相牵率听焉。皆纳其假母一缗，然后能出于里。其于他处，必因人而游，或约人与同行，则为下婢，而纳资于假母。故保唐寺每三八日士子极多，益有期于诸妓也。[3]

前述《南部新书》卷戊之“长安戏场多集于慈恩，小者在青龙，其次荐福、永寿，

[1]中国科学院考古研究所西安唐城发掘队:《唐代长安城考古纪略》,《考古》1963年，第11期。
[2]《册府元龟》卷九百二十七，第10748页。
[3]《北里志》，第26页。

尼讲盛于保唐。”[①]菩提寺的俗讲有尼姑主持的，所以平康里的妓女愿意来听，更重要的是出来听俗讲可以和文人相期约会。中晚唐时期著名的俗讲僧文淑曾驻锡菩提寺，（关于其人的生平事迹在第六章中有详细考察），可见这一区位的俗文化意义。寺院成为俗讲的场所，而且与教坊相关连，孟郊《教坊歌儿》诗有最直接的体现：

十岁小小儿，能歌得闻天。（闻一作朝）。

六十孤老人，能诗独临川。

去年西京寺，众伶集讲筵。

能嘶竹枝词，供养绳床禅。

能诗不如歌，怅望三百篇。

“西京寺”，盖泛指长安佛寺；“集讲筵”，即听俗讲，如同诸妓与菩提寺听“讲席”。这首诗反映了教坊伶人与寺院的密切联系，其背景是中晚唐以后，寺院成为俗文化、说唱文学（如俗讲、市人小说等）的温床。孟郊的意思是：“诗”不如“歌”，他对教坊歌儿这一群体是抱着愤慨心理的。寺观与教坊乐人的关系，还可以从教坊乐人的归宿看出。白居易有《吹笙内人出家》诗：

雨露难忘君念重，电泡易灭妾身轻。

金刀已剃头然发（原注：佛经云：“若救头然。”），玉管休吹肠断声。

新戒珠从衣里得，初心莲向火中生。

道场夜半香花冷，犹在灯前礼佛名。

谢思炜先生考此诗作于大和八年至九年，时在洛阳分司。吹笙内人，为教坊乐人无疑。白居易早年跟教坊内人有交往，《江南喜逢萧九彻因话长安旧游戏赠五十韵》中有述。此吹笙内人，疑为洛阳教坊乐人，其出家的原因不详，但其从侧面反映了教坊与寺院的关系。

除了菩提寺之外，平康坊寺观尚有：

十字街之北，阳化寺：隋内史舍人于宣道为父建平公于义、母独孤氏所立。

万安观：天宝七载，永穆公主出家舍宅为观。其地西南隅本梁国公姚元崇宅，次动即太平公主宅，其后敕赐安西都护郭虔瓘，后悉并为观。《名画

①《南部新书》，第67页。

记》：观内公主影堂，李昭道画山水。（又有华封观，不知是否为万安观之异名。）

嘉猷观：李林甫女为观主。观中有精思院，王维、郑虔、吴道子皆有画壁。林甫死，后改为道士观，择道术者居之。[①]

这些寺观多数是上层人物宅地所改建，也体现了从上层文化向下层文化、普罗大众文化转变的倾向。

值得注意是，平康坊作为长安风流渊薮，传世文献中却没有记载其中旅舍的情况，这与其文化定位不符。而出土文献正好解决了这一问题。出土墓志所见平康里之旅舍至少有下面三处：

①:《李宝会墓志》：景龙三年五月十六日卒长安平康里客舍。曾祖齐黎阳令李义；祖隋柏乡宰李迁，父皇房州司法李节。夫人讳无量寿，字九九，曾祖齐青、汾州牧姚安仁，卒隋怀州长史姚祥，父皇吏部尚书姚善意，第三女。夫人元兄姚崇，梁国文贞公。李宝会官终郑州原武县令。[②]

②:《高逸墓志》：天宝元年卒平康里之客舍。曾祖高侃，皇左监门卫大将军十一二千户；祖高荣德（？），洮、胜二府都督，沁、会、（？）三州刺史，并府司马，太子右卫率。父高球，睢阳郡司马。高逸以门荫补国子生，卒。[③]

③:《俞仁玩墓志》：天宝三载卒万年县平康里之逆旅。其人圣历之初乡赋上省，贵为造士，甲科登第；累拜国子直讲，四门助教，东阳郡司马。其墓志题“奉议郎行国子监四门博士徐隐泰字萧然撰”,“东京太庙斋郎从孙俞复字涣然书兼篆盖额”。[④]

以上三人活动时间贯穿于盛唐时期，都卒于平康坊之客舍。从侧面反映了当时平康坊人口流动的频繁。

第三节 长安平康坊饮妓与文学

①《增订唐两京城坊考》，第 86-91 页。
②毛阳光、余扶危编：《洛阳流散唐代墓志汇编》，国家图书馆出版社，2013 年，第 267 页。
③赵君平、赵文成编：《河洛墓刻拾零》，北京图书馆出版社，2007 年，第 344 页。
④齐运通编：《洛阳新获七朝墓志》，中华书局，2012 年，第 244 页。

长安里坊空间本文文学发生的场域和空间。徐松在《唐两京城坊考序》中写道：

> 古之为学者，左图右史，图必与史相因也。余嗜读《旧唐书》及唐人小说，每于言宫苑曲折、里巷歧错，取《长安志》证之，往往得其舛误……作《唐两京城坊考》，以为吟咏唐贤篇什之助。[①]

徐松这一想法被当代学者发挥成为“文学地理”“文学空间”研究的重要依托。朱玉麒先生总结说：

> 《唐两京城坊考》研究方法论的贡献，除了从历史学的角度可以肯定的“小说证史观”以外，在文学史研究的领域，它的编撰出发点也开创了以地理线索来赏析作品的方法，即通过唐代地理空间的象征意义作为解读文学人物活动的重要切入点，文学故事中的地理标注不仅具有还原现场的逼真感，也同样为唐代社会风俗史提供了生动的画面。也许我们可以将这种文学欣赏的方法总结为“地理空间观”。[②]

前辈学者都注意到了笔记、小说一类文学与唐代里坊空间的关联，事实上其他文学类型、文学体裁也可以找到这种对应，这在平康坊有鲜活的表现。

特殊的区位优势造就了特殊的活动群体，而特殊的活动群体又造就了特殊的文学现象。平康坊这样的区位优势，一方面为寓居举子及州客幕僚们提供了政治诉求、精神满足的福地；另一方面他们作为精英文化的代表，需要这样的娱乐场所来消解心中的苦闷，同时也决定了“籍属教坊”的妓女在此出现的必要性与可能性。这样以来，便造就了有别于其余诸坊的特殊文学现象——精英文化与市井文化的交融。而这种交融的媒介，正是盛极一时的饮宴之风。

晚唐社会风尚耽于娱乐，审美趣味的世俗化潮流涌起：《旧唐书·穆宗纪》云：“国家自天宝以后，风俗奢靡，宴席以喧哗沉湎而为乐。”[③]又《唐国史补》卷下：“大抵天宝之风尚党，大历之风尚浮，贞元之风尚荡，元和之风尚怪也”，“长安风俗，自贞元侈于游宴。”[④]这样的文化氛围正是滋养市井文学的绝好环境。如前述《开元天宝遗事》载：“长安平康坊，妓女所居。新进士以红笺名纸游其中，时谓此坊为风流薮泽”的那样，如果说平康坊为这种文化交融提供了空间的

---

①《增订唐两京城坊考》，第88页

②朱玉麒：《隋唐文学人物与长安坊里空间》，载《唐研究》第九卷，荣新江主编，2003年，第86页。

③《旧唐书》，第485-486页。

④《唐国史补》，《唐五代笔记小说大观》本，第194、197页。

可能，那么饮宴之风的泛滥便是其滋长的文化沃土。因此，对这两种文化交融下的具体文学形态进行考察，有助于我们把握在特殊历史、区位作用下的文学发展脉络。

一、诗文活动

由《北里志》记述可知，北里诸妓几乎都与当时的举子或及第进士等有诗歌往来，唱和之风盛极一时。其中亦有不乏感情深挚且艺术水平颇高之作，如右史郑休范赞美天水仙哥之技艺之高有诗："严吹如何下太清，玉肌无奈六铢轻"；楚儿与郑光业不顾死生只为一见钟情："应是前生有宿冤，不期今世恶因缘。"（楚儿诗）"大开眼界莫言冤，毕世甘他也是缘"（郑光业）；身世飘零的福娘宜之与孙棨的知音相惜之情："韶妙如何有远图，未能相为信非夫。泥中莲子虽无染，移入家园未得无。"（孙棨诗）"久赋恩情欲托身，已将心事再三陈。泥莲既没移栽分，今日分离莫恨人。"（福娘诗）这些诗作，是北里诸妓的传神写照，是他们生活和命运的诗意表达，开启了文人与妓女交往主题诗歌的喷薄之势，仅《北里志》就记载他们之间赠答诗歌就有二十首之多。另外，《唐摭言》卷三中所记录的及第进士在平康里宴乐的诗歌，也颇能表现文士心理，如裴思谦诗：

银缸斜背解鸣珰，小语低声贺玉郎。
从此不知兰麝贵，夜来新惹桂枝香。[①]

北里妓女不仅艳压群芳、精于吟诗作乐，她们与文人知音的相惜之情，在唐诗中也有突出表现，如李贺《许公子郑姬歌》：

许史世家外亲贵，宫锦千端买沈醉。
铜驼酒熟烘明胶，古堤大柳烟中翠。
桂开客花名郑袖，入洛闻香鼎门口。
先将芍药献妆台，后解黄金大如斗。
莫愁帘中许合欢，清弦五十为君弹。
弹声咽春弄君骨，骨兴牵人马上鞍。

---

①《唐摭言》，《唐五代笔记小说大观》本，第1607页。

两马八蹄踏兰苑，情如合竹谁能见。

夜光玉枕栖凤皇，袷罗当门刺纯线。

长翻蜀纸卷明君，转角含商破碧云。

自从小厤来东道，曲里长眉少见人。

相如冢上生秋柏，三秦谁是言情客。

蛾鬟醉眼拜诸宗，为谒皇孙请曹植。[①]

首四联交代了许公子得到郑姬经过和宠爱之情，后五联写到她能歌善舞、技艺之高以及二人合欢之情。“自从小厤来东道，曲里长眉少见人”，点明郑姬来自长安的“曲里”，应即北里。自郑姬离去，曲里都无人问津，无人言情，将无尽的失落寄予诗中。司空图的《效陈拾遗子昂感遇三首》中“北里秘浓艳，东园锁名花”，可谓正与此相发。

《北里志》中记载的妓女多善诗，与文人唱和颇频繁：

颜令宾居南曲中，举止风流，好尚甚雅，亦颇为时贤所厚。事笔砚，有词句，见举人尽礼祗奉，多乞歌诗，以为留赠，五彩笺常满箱箧，后疾病且甚，值春暮，景色晴和，命侍女扶坐于砌前。顾落花而长叹数四，因索笔题诗云：“气余三五喘，花剩两三枝。话别一樽酒，相邀无后期。”

（俞）洛真虽有风情，而淫冶任酒，殊无雅裁。亦时为席纠，颇善章程。郑右史常与诗曰：“巧制新章拍指新，金罍巡举助精神。时时犹得横波盼，又怕回筹错指人。”[②]

唐代娱乐、宴会，往往伴有歌妓侑酒。而所唱的词，从开始的唐人诗作（声诗），到后来倚声填词，是为词的兴起。李清照《词论》中说，“乐府、声诗并著，最盛于唐开元天宝间”[③]。此处“乐府”即是曲子词。唐人宴会当中又以新及第进士的曲江宴最为盛大，有时甚至延至仲夏。当时由于宴会音乐、酒令的需要，产生了大量的曲子词作。当时席上唱曲子的情形，我们透过欧阳炯在《花间集·序》中的描述可以体会：

则有绮筵公子，绣幌佳人，递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍按香檀。不无清绝之词，用助娇烧之态。自南朝之宫体，扇北里之娼风。

---

①王琦等撰：《三家评注李长吉歌诗》，中华书局，1959年，第167页。
②《北里志》，第30、35页。
③《苕溪渔隐丛话后集》，第254页。

何止言之不文，所谓秀而不实。[1]

“递叶叶之花笺，文抽丽锦”是制曲；“纤纤之玉指，拍按香檀”则是唱曲；而“自南朝之宫体，扇北里之娼风”则是追求世俗声色的宣言。这正反应了词这种文学样式在兴起时，所代表的审美趣味。作为宴会音乐的一部分，词刚刚兴起时，其空间往往是虚化的，很难判定其产生的环境。但我们可以透过一些侧面的材料来看。白居易在《江南喜逢萧九彻因话长安旧游戏赠五十韵》中记录了一段往昔在平康里“欢宴”的细节：

忆昔嬉游伴，多陪欢宴场。寓居同永乐，幽会共平康。

师子寻前曲，声儿出内坊。花深态奴宅，竹错得怜堂。

选胜移银烛，邀欢举玉觞。炉烟凝麝气，酒色注鹅黄。

急管停还奏，繁弦慢更张。雪飞回舞袖，尘起绕歌梁。

旧曲翻调笑，新声打义扬。名情推阿软，巧语许秋娘。[2]

“前曲”为平康里之南曲，“妓中有铮铮者”多居此；“师子”为教坊曲，《教坊记》曲名有《师子》，本出于太常，后兼入教坊；诗中“声儿”即是“声伎儿”，如崔令钦《教坊记》序载：

上不悦，命内养五六十人，各执一物，皆铁马鞭、骨槌之属也，潜匿袖中，杂于声儿后立，复候鼓噪，当乱捶之。”原注：“坊中呼太常人为声儿。”[3]

这正是平康里诸妓“籍属教坊”的明证。诗中言及平康里宴乐所唱的曲子《调笑令》，都是唐代酒席上用得很多的曲子词。中唐时期的文人创作中就有，如戴叔伦、韦应物、王建等。如韦应物词：

胡马，胡马，远放胭脂山下。跑沙跑雪独嘶，东望西望路迷。迷路，迷路，边草无穷日暮。[4]

这种回环、称音，正是酒令所具有的特点。《义扬子》也是当时刚刚兴起的一种乐曲，据《唐国史补》卷下：“贞元十二年，驸马王士平与义阳公主反目，蔡南史、独孤申叔播为乐曲，号《义阳子》，有‘团雪’、‘散雪’之歌。”[5]白居易此

---

[1]赵崇祚辑、李一氓校：《花间集校注》，人民文学出版社，1981年，第1页。
[2]白居易撰、朱金诚校注：《白居易诗集校注》，中华书局，2006年，第20898页。
[3]《教坊记笺订》，第2页。
[4]陶敏、王友胜校：《韦应物集校注》，上海：上海古籍出版社，1998年，第596页。
[5]《唐国史补》，《唐五代笔记小说大观》本，第194页。

诗朱金诚认为约作于元和十一年至十三年的江州[①]，为白居易追忆平康里游宴之作。任半塘《唐戏弄》“剧录”“初盛中唐优伶”两章，据之以为二句诗“可能即指《义阳主》剧内之表演与说白耳。阿轨为生，扮驸马；秋娘为旦，扮公主。”饮妓阿软与秋娘，同为当时京中名妓，元白诸人与之多有交游。白居易另有《微之到通州日，授馆未安，见尘壁间有数行字，读之即仆旧诗，其落句云“绿水红莲一朵开，千花百草无颜色”，然不知题者何人也。微之吟叹不足，因缀一章，兼录仆诗本同寄。省其诗，乃是十五年前初及第时，赠长安妓人阿软绝句，缅思往事，杳若梦中，怀旧感今因酬长句》诗

十五年前似梦游，曾将诗句结风流。

偶助笑歌嘲阿软，可知传诵到通州。

昔教红袖佳人唱，今遣青衫司马愁。

惆怅又闻题处所，雨淋江馆破墙头。

白居易初及第在贞元十六年，正阿软盛名之时。白氏与之交往，与《北里志》所记情况类似。秋娘，白居易《琵琶行》又有：“十三学得琵琶成，名属教坊第一部。曲罢曾教善才伏，妆成每被秋娘妒。”有白氏《和元九与吕二同宿话旧感赠》

见君新赠吕君诗，忆得同年行乐时。

争入杏园齐马首，潜过柳曲斗蛾眉。

八人云散俱游宦，七度花开尽别离。

闻道秋娘犹且在，至今时复问微之。

何焯《义门读书记》误认为秋娘为杜秋娘，高步瀛《唐宋诗举要》已辨之。朱金城先生辨：李锜之妾杜秋娘，当元和二年李锜灭时籍入宫，有宠于宪宗，详杜牧《杜秋娘诗序》。白居易此诗作于元和十一年，杜秋娘在宫中。陈寅恪引《才调集》本白诗《江南喜逢萧九彻因话长安旧游戏赠五十韵》诗中“多情推软，巧语许秋娘”，认为即是其人，盖为当时长安负盛名之倡女。可证秋娘亦驰名于贞元元和之际，与元白诸公交往。[②]

值得一提的是，白居易写琵琶女的住所在虾蟆陵。据《长安志》卷九常乐坊条载：“坊内街之东有大冢，俗误以为董仲舒墓，亦呼为虾蟆陵。曲中出美酒，京都称之。《国史补》曰：‘董仲舒墓，门人至皆下马，故谓之下马陵。谚讹为虾

①《白居易诗集校注》，第29000页。
②参《白居易诗集校注》，第693-694页。

蟆陵。'"[①]常乐里西与东市正对，且出美酒，亦为京城中一风流渊薮之地。皎然《长安少年行》诗云："翠楼春酒虾蟆陵，长安少年皆共矜。"贞元十九年春，白居易参加拔萃选及第，授校书郎，当时曾假居常乐里故相关播私第之东亭。而虾蟆陵亦载坊内之东。约十多年后，白居易贬江州写《琵琶行》，提及虾蟆陵中教坊女和平康坊中秋娘，可能正是对自己早年在平康坊、常乐坊风流韵事的某种回应。

新出《唐故乡贡进士陇西李府君（毅）墓志铭》，还揭示了平康坊在中晚唐时期文学生态方面的重要价值。墓志题"长兄将仕郎守京兆兴平县尉毅撰"，据志文：李毅咸通七年四月六日卒平康里第，葬河南府寿安县甘泉乡宋店村先大茔。其曾祖李深，华州刺史。祖李寀，赠尚书屯田员外。考李敬方，职方郎中、歙州刺史。母太原王氏。公为第四子。三兄李夕。李毅家族为唐代一个显赫的士族之家，志文中提到：

> 吾季德用讳毅，等伯仲业班马韩柳文，时时缘事剪刻，四六五七之言，皆不为人下，故第裘科名，又不默默于代。独德用人文高古，不必大手笔，愈出见长。僻意风雅，常（黍离）百层纸，随录所赋，名曰《粃句》，自为之序。……咸通五年，贡文两通，歌诗百首，举进士，赫为名人。虽连失鹄，未尝辄怨不知己。"[②]

李毅咸通五年及第，咸通七年卒平康坊，此坊应该是其家族的祖业，而为李毅活动的主要空间。其曾祖李深官华州刺史。《全唐文》卷四一一有常衮《授李深兵部郎中制》："前守衢州刺史赐紫金鱼袋李深……可尚书兵部郎中。"《全唐诗》卷三一二载李深《游烂柯山四首》。[③]《金石录》有大历十二年《汝州刺史李深遗爱碑》，疑即此人。李寀，《（淳熙）严州图经》卷一"题名"载唐刺史："李寀，天宝九载九月日自台州刺史拜。"郁贤皓先生引用《新唐书·宰相世系表》赵郡李氏东祖房"寀，江州刺史"。[④]但此李寀为李颢子，恐与李毅之祖非一人。李敬方，长庆进士登第，大和中为歙州刺史，大中二年为明州刺史[⑤]。《新唐书·艺文志》著录诗集一卷，《唐诗纪事》《唐才子传》有传，《全唐诗》存其诗八首（其中《近

---

①《长安志》卷九，第308页。
②《洛阳流散唐代墓志汇编》，第629页。
③郁贤皓编：《唐刺史考全编》，安徽大学出版社，2000年，第2080页。
④《唐刺史考全编》，第2098页。
⑤《唐刺史考全编》，第2122页。

无西耗》一作李宣远诗。）李毅家族为一典型的文士之家，墓志加载他的文集《粃句》，不见于传世文献，可以补史籍之阙。

二、唐传奇

文人与妓女的故事，是传奇小说的一个重要主题，而平康里正是这类故事经常发生的背景。白行简《李娃传》曲折记叙了荥阳生与平康里妓李娃的分合传奇故事，也是在长安里坊空间背景中展开的。有关《李娃传》中的唐代长安空间与故事情节的关联，日本学者妹尾达彦已有精彩的分析，并且绘制了《李娃传》所依托的空间（参考图 7）[①]。但妹尾达彦先生没有注意到《李娃传》与白居易、白行简兄弟在长安住所的关系。我们此处则将这一文本以白行简、白居易家族在长安的“空间知识”联系在一起来进行解读。下面对《李娃传》中涉及的空间形态作一番钩沉，按语为笔者所加：

（荥阳生）自毗陵发，月余抵长安，居于布政里。尝游东市还，自平康东门入，【按：从布政里南门经朱雀前东西大街，自胜业里南入东市。经东市西北门进入平康坊。】将访友于西南。至鸣珂曲，见一宅，门庭不甚广，而室宇严邃，阖一扉。

……生跪拜前致词曰：“闻兹地有隙院，愿税以居，信乎？”姥曰：“惧其浅陋湫隘，【按：鸣珂曲，李剑国先生认为就是《北里志》三曲之南曲。平康坊有漕渠，地势低，所以如此。】不足以辱长者所处，安敢言直耶？”……久之日暮，鼓声四动。姥访其居远近。生绐之曰：“在延平门外数里。”冀其远而见留也。

……他日，娃谓生曰：“与郎相知一年，尚无孕嗣。常闻竹林神者，【按：韩愈《祭竹林神文》。刘禹锡《为京兆韦尹贺祈晴获应表》：“今月十七日，中使某奉宣圣旨，以霖雨未晴，诸有灵迹处，并令祈祷者，臣当时于兴圣寺

①[日] 妹尾达彦：《唐代后期的长安与传奇小说——以<李娃传>的分析为中心》，载刘俊文主编《日本青年学者论中国史》，上海古籍出版社，1995 年，第 509-553 页。

竹林神亲自祈祝。”据此，长安只要有通义坊有兴圣寺。】报应如响，将致荐酹求之，可乎？”生不知其计，大喜。乃质衣于肆，以备牢醴，与娃同谒祠宇而祷祝焉，信宿而返，策驴而后。路出宣阳里，至里北门，【此有阙文，据李剑国先生校补。】娃谓生曰：“此东转小曲中，某之姨宅也，将憩而觐之，可乎？”生如其言，前行不逾百步，果见一车门。

……娃引生拜之，既见，遂偕入西戟门偏院。中有山亭，竹树葱茜，池榭幽绝。生谓娃曰：“此姨之私第耶？”笑而不答，以他语对。……生遂往，至旧宅，门扁钥甚密，以泥缄之。生大骇，诘其邻人。邻人曰：“李本税此而居，约已周矣。第主自收，姥徙居而且再宿矣。”征徙何处，曰：“不详其所。”生将驰赴宣阳，以诘其姨，日已晚矣，计程不能达。

……访其谁氏之第，曰：“此崔尚书宅。昨者有一人税此院，云迟中表之远至者，未暮去矣。”生惶惑发狂，罔知所措，因返访布政旧邸。邸主哀而进膳。生怨懑，绝食三日，遘疾甚笃，旬余愈甚。邸主惧其不起，徙之于凶肆之中。

……持一破瓯巡于闾里，以乞食为事。自秋徂冬，夜入于粪壤窟室，昼则周游廛肆。一旦大雪，生为冻馁所驱。冒雪而出，乞食之声甚苦，闻见者莫不凄恻。时雪方甚，人家外户多不发。至安邑东门，循里垣，北转第七八，有一门独启左扉，即娃之第也。

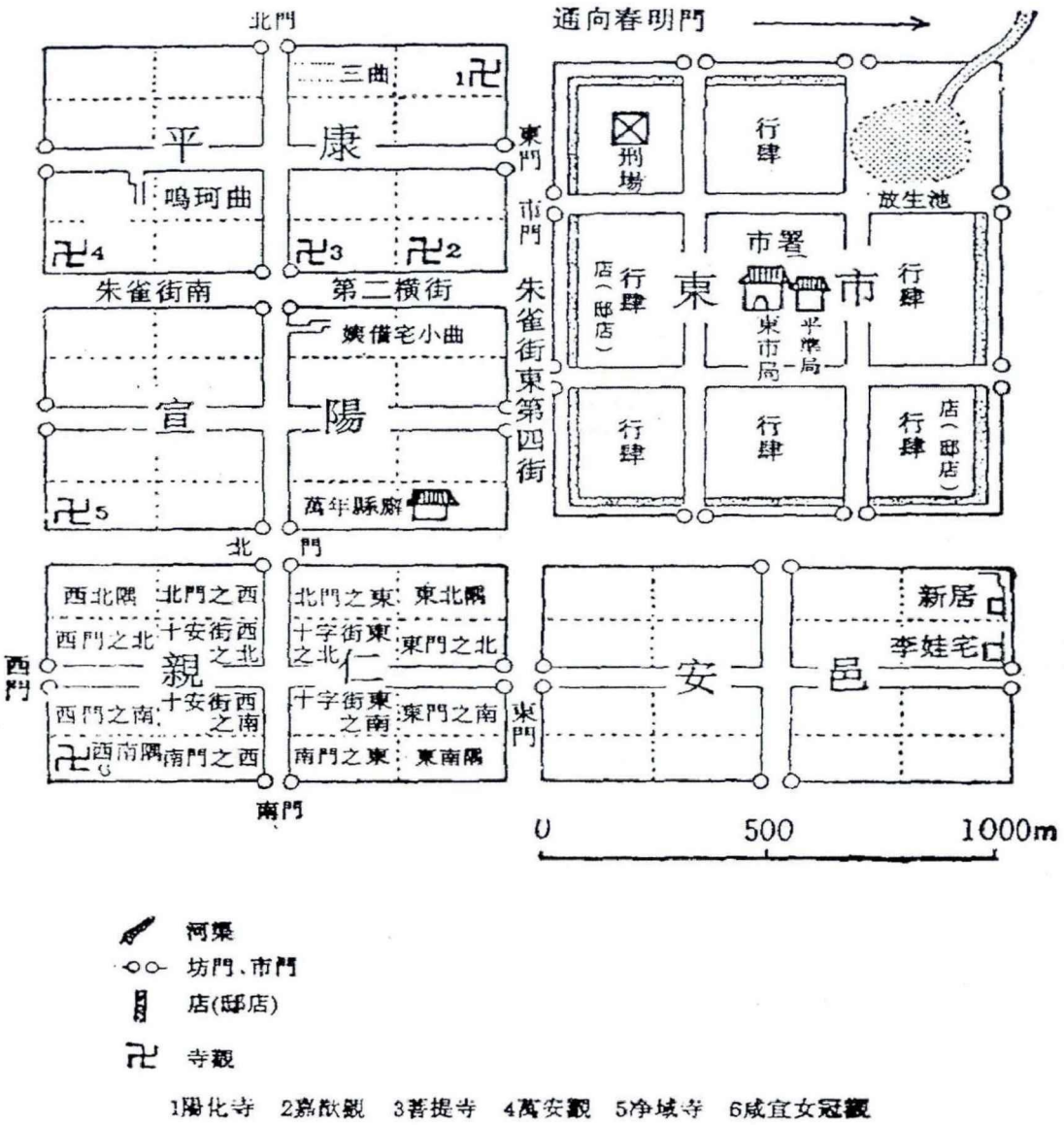
……给姥之余，有百金。北隅四五家，税一隙院。乃与生沐浴，易其衣服，为汤粥通其肠，次以酥乳润其脏。旬余，方荐水陆之馔。头巾履袜，皆取珍异者衣之。未数月，肌肤稍腴。卒岁，平愈如初。异时，娃谓生曰：“体已康矣，志已壮矣。渊思寂虑，默想曩昔之艺业，可温习乎？”生思之曰：“十得二三耳。”娃命车出游，生骑而从。至旗亭南偏门鬻坟典之肆，【按：旗亭在东市。李娃租住的安邑坊北，正好就东市之南。】令生拣而市之，计费百金，尽载以归。

时己亥岁（元和十四年）秋八月，太原白行简云。（出《异闻录》）[①]

---

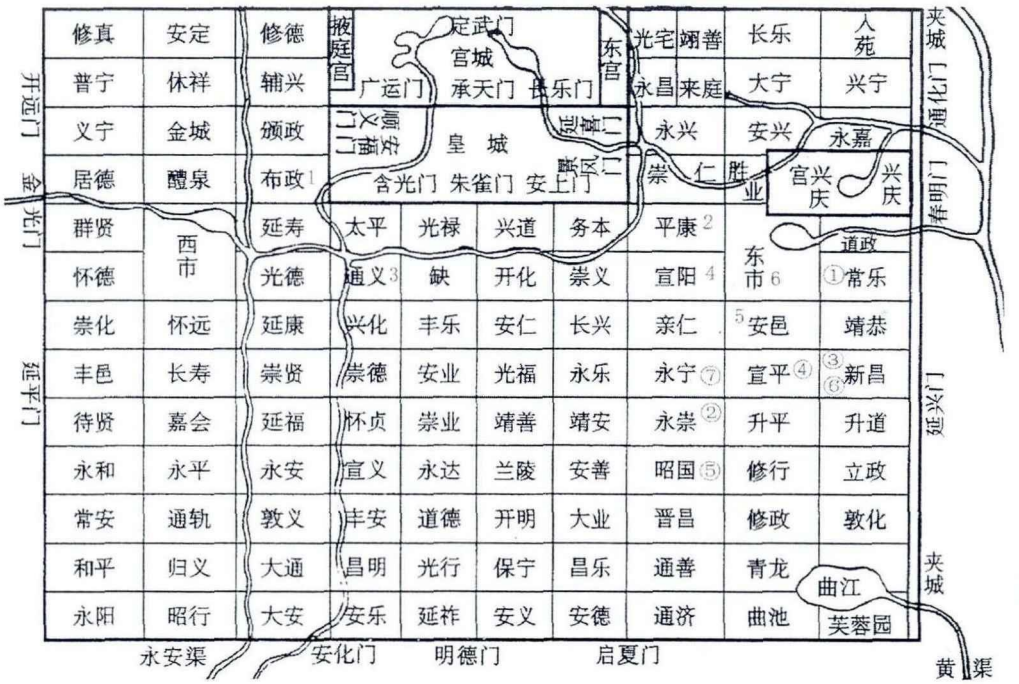
①李剑国辑校：《唐五代传奇集》，中华书局，2015年，第905-906页。

图 7：妹尾达彦所绘《李娃传》街东活动舞台



资料来源：[日] 妹尾达彦：《唐代后期的长安与传奇小说——以<李娃传>的分析为中心》，载刘俊文主编《日本青年学者论中国史》，上海古籍出版社，1995 年，第 521 页。

图 8：白居易长安宅地变迁与《李娃传》空间转换图



注：

一、图据李健超《增订唐两京城坊考》；

二、①——⑦为白居易在长安的宅地迁转的顺序：

①常乐坊：贞元十九年（803）春拔萃选及第，授校书郎，假居常乐里故相关播私第之东亭；②永崇坊：永贞元年（805）时住：③新昌坊：元和三年（808）为翰林学士时住此；④宣平坊：元和六年（811）白居易母陈夫卒时宅。⑤安邑坊：元和九年（814）冬，召授太子左赞善大夫，从下邽返长安购宅居此；⑥新昌：白居易长庆元年（821）——大和九年（835）再度入住；⑦永宁坊：白居易妻杨氏、白敏中所居之宅。

三、1——6 为白行简《李娃传》的空间展开顺序：

1 布政坊，荥阳生出来京所居处；2 平康坊，李娃所居处；3 通义坊，荥阳生与李娃拜竹林神求子处；4 宣扬坊，李娃之“姨”住所；5 安邑坊，李娃离开荥阳生后的居所。6 东市，李娃带荥阳生买书之肆。

白行简《李娃传》作于元和十四年，时白居易贬谪江州，白行简从梓州来依之。在此之前，白氏兄弟的活动空间经历了多次迁移，但大致集中在东市周边。而《李娃传》的空间则是从西向东，再由东至西，最终回到东的空间结构。李娃与荥阳生最终落脚东市之南的安邑坊，即于白居易在长安的四次居所相邻，这并

不是巧合，而是白行简“空间知识”的再现。

以平康里为背景的传奇故事尚有不少，又如收录在《太平广记》之中的《宝骨》《束草师》《冯震》等，颇具代表性的有唐沈亚之《异梦录》：

> 元和十年，亚之以记室从陇西公军泾州，而长安中贤士皆来客。之五月十八日，陇西公与客期宴于东池便馆，既坐，陇西公曰：“余少从邢凤游，得记其异，请语之。”客曰：“愿备听。”陇西公曰：“凤帅家子无他，后寓居长安平康里南。以钱百万质得故豪家洞门曲房之第，即其寝……[①]

“文人妓女遇合”是传奇小说的一个主题，平康里这样的文化背景，尤易滋生此类故事。不过沈亚之写得文采斐然，尤其显示其诗才。宋代赵彦卫《云麓漫钞》中即有：

> 唐之举人，先藉当世显人，以姓名达之主司，然后以所业投献，逾数日又投，谓之温卷，如《幽怪录》、《传奇》等皆是也。盖此等文备众体，可以见史才、诗笔、议论。至进士则多以诗为贽，今有唐诗数百种行于世者是也。[②]

大概沈亚之这样的传奇小说，与平康里为背景敷衍传奇故事，渲染文采，应该是有所为而发。平康里特殊的环境，正是投刺、行卷、交通的绝佳之所。

第四节 洛阳饮妓空间的分化

洛阳为唐代两京之一，也是丝绸之路上的繁华大都市。洛阳也有类似长安的教坊建置，而且当地的饮宴之风亦颇为盛行。冯贽《云仙杂记》卷六“钱龙宴”条引《妆楼记》载：

> 洛阳人有妓乐者，三月三日结钱为龙为帘，作钱龙宴，四围则撒真珠，厚盈数寸，以斑螺令妓女酌之，仍各具数，得双者为吉。妓乃作双珠宴以劳主人。又各令作饧缓带，以一丸饧舒之可长三尺者赏金菱角，不能者罚酒。

唐代不少官员，如白居易，在晚年分司东都，过着悠闲而丰裕的生活，于是广蓄

---

①沈亚之撰，肖占鹏、李勃洋校注：《异梦录》，《沈下贤文集》卷第四，南开大学出版社，2003年，第65页。

②赵彦卫撰：《云麓漫钞》，北京：中华书局，1996年，第135页。

家妓，群从宴游唱和，形对洛阳的文艺界产生了重要的影响。如《本事诗》“高逸第三”条所载一故事：

> 杜（牧）为御史，分务洛阳时，李司徒罢镇闲居，声伎豪华，为当时第一。洛中名士，咸谒见之。李乃大开筵席，当时朝客高流，无不臻赴。以杜持宪，不敢邀致。杜遣座客达意，愿与斯会。李不得已，驰书。方对花独酌，亦已酣畅，闻命遽来。时会中已饮酒，女奴百余人，皆绝艺殊色。杜独坐南向，瞪目注视，引满三巵，问李云：“闻有紫云者，孰是？”李指示之。杜凝睇良久，曰：“名不虚传，宜以见惠。”李俯而笑，诸妓亦皆回首破颜。杜又自饮三爵，朗吟而起曰：“华堂今日绮筵开，谁唤分司御史来？忽发狂言惊满座，两行红粉一时回。”意气闲逸，旁若无人。[①]

但不同于长安平康坊北里之集中、显著，文献中所载洛阳伎乐活动空间若隐若现，南北东西，不一而足。这可能与洛阳城的布局有关。长安城为隋代大兴城基础上而立的新城，而洛阳城则为汉魏故城，尤其是北魏对洛阳的营建，深刻影响了唐代洛阳城的文化格局。

北魏时期洛阳的娱乐中心，主要依托于城西大市。但城东、城南也有市，存在娱乐空间的可能。据《洛阳伽蓝记》卷四载城西大市：“市南有调音、乐律二里。里内之人，丝竹讴歌，天下妙伎出焉。”[②]此外，洛阳城东还有小市，城南有四通市。城南四通市一代，为四方民族聚居之四夷馆和四夷里，异域文化浓厚。“自葱岭已西，至于大秦，百国千城，莫不款附。商胡贩客，日奔塞下。所谓尽天地之区已。乐中国土风因而宅者，不可胜数。是以附化之民，万有馀家。门巷修整，阛阓填列。青槐荫陌，绿柳垂庭。天下难得之货，咸悉在焉。”[③]在四通市旁，有白象、狮子二坊，前为乾陀罗国胡王所献，后为波斯国胡王所献。这与唐代外国贡献异物成为百戏之渊相类似。

隋代洛阳城有三个市场，即通远市、丰都市、和大同市。其中丰都市最为繁荣，通远市也不逊色，一南一北，交相辉映。据《大业杂记》载：

> 出上春门，傍罗成南行四百步，至漕渠，傍渠西行三里，至通远桥。桥跨槽渠，桥南即入通远市。有二十门分路入市。市东合漕渠。市周六里，其

---

①《本事诗》，《唐五代笔记小说大观》本，第1247-1248页。
②杨衒之著，周祖谟校释：《洛阳伽蓝记》，中华书局，2010年，第142页。
③同上，第117页。

内郡国舟船舳舻万计。市南临洛水，跨水有临寰桥。桥南二里，有丰都市，周八里，通门十二。其内一百二十行，三千余肆，薨宇齐平，四望一如，榆柳交荫，通渠（又作“衢”）相注。市四壁有四百余店，重楼延阁，互相临映。招致商旅，珍奇山珍。[①]

大同市在洛水之南城西。据《河南志》“大同坊”条云：“本曰植业坊，隋大业六年徙大同市于此。凡周四里，市开四门，邸一百四十一区，资货六十六行，因乱废。唐显庆中因旧市以名坊。”[②]可见其规模也不小。值得注意的是，洛阳的市也是四夷汇集、百戏杂陈之所。大业六年，隋场帝为招徕异域，主办了一场浩大的国际贸易会，当时诸蕃酋长毕集洛阳：“于端门街盛陈百戏，戏场周围五千步，执丝竹者万八千人，声闻数十里，自昏达旦，灯火光烛天地；终月而罢，所费巨万。自是岁以为常。诸蕃请入丰都市交易，帝许之。”[③]

结合北魏、隋代洛阳城俗乐、百戏集中的情况，对比唐长安市场中心娱乐空间的特征，我们可以对唐代洛阳的娱乐空间作一个归纳。唐代洛阳保持了隋代三市的设置，虽然空间略有因革，但大体上在同一片区。我们可以从三个中心市场来窥测洛阳饮妓的情况。因为洛阳教坊乐有关的资料没有长安充足，我们只能参引一些文人家伎、家乐的资料来填补。

一、洛河以北，以北市为中心的乐人活动区域

洛河以北的娱乐活动空间资料，笔者收集到的有下面一些。图 9 是这些空间的大概指示。

1. 思恭坊：有官妓沈子柔；有倡讴朱七娘。

①

源匡秀《沈子柔墓志》：吴兴沈子柔，洛阳青楼之美丽也。居留府官籍，名冠于辈流。间为从事柱史源匡秀所瞩，殊厚。子柔幼字小娇，凡洛阳风流贵人，

①杜宝撰，辛德勇辑校：《大业杂记辑校》，三秦出版社，2006 年，第 15 页。
②徐松辑：《河南志》，中华书局，1994 年，第 25 页。
③《资治通鉴》卷一百八十一，第 5649 页。

博雅名士，每千金就聘，必间达辛勤，品流高卑，议不降志。卜居思恭里，实刘媪所生。有弟有姨，皆亲骨肉。善晓音律，妙攻弦歌。敏惠自天，孝慈成性。咸通寅年，年多疠疫，里社比屋，人无吉全。子柔一日晏寝香闺，扶衾见接，饫展欢密。倏然吁嗟曰：妾幸辱郎之顾厚矣，保郎之信坚矣。然也妾自度所赋无几，甚疑旬朔与疠疫随波。虽问卜可禳，虑不能脱。余秖谓抚讯多阙，怨兴是词。时属物景暄穰，栏花竞发，余口招同舍毕来醉欢。俄而未及浃旬，青衣告疾，雷奔电掣。火裂风摧，医救不施，奄忽长逝。呜呼！天植万物，物固有尤。况乎人之最灵，得不自知生死，所恨者怡情爱于后人，使销魂于触响。空虞陵谷，乃作铭曰：丽如花而少如水，生何来而去何自。火燃我爱爱不销，刀断我情情不已。虽分生死，难圻因缘。刻书贞珉，吉安下泉。[1]

②

《广异记》：东都思恭坊朱七娘者，倡妪也，有王将军，素与交通。开元中，王遇疾卒，已半岁，朱不知也。其年七月，王忽来朱处，久之日暮，曰："能随至温柔坊宅否？"朱欲许焉，其女弹唱有名，不欲母往。乃曰："将军止此故佳，将还有所惮耶？"不获已，王以后骑载去。入院，欢洽如故。明旦，王氏使婢收灵床被，见一妇人在被中，遽走还白。王氏诸子，惊而来视。问其故，知之父所引。哀恸久之，遂送还家焉。[2]

2. 铜驼坊：有善音律、歌舞之女曲丽卿。

魏镳《李士素夫人曲丽卿墓志》：夫人姓曲氏，号丽卿。美容德，善词旨。……及笄之年，初嫁刘仆射昌裔子幼子曰纾……纾为贵公子，无所爱惜。迫于太夫人之命，不得已礼娶他室，遂厚遗金玉、缯彩、玩用、臧获，数盈百万，俾归于李大使士素之室。生四女二男……季女号云卿，善音律，妙歌舞，词巧春林之莺，容丽秋江之月。家洛桥之北，秋水泛涨，领女奴辈数人徐步金堤，闲观雪浪，裾服绰约，艳态横逸。洛阳令魏镳，鸣驺呵路，目逆而送之。俾媒妁导意于夫人，夫人曰：某有幼女，善事贵人。不求财聘之厚，唯愿归依得地。洛阳宰大嘉其诚意，喜而纳之。宠以玉容，贮于金屋。……（曲夫人）大中十三年十月十八日，殁于东都铜驼里之私第，享年五十有九。以其年十二月十五日，葬于河南府河南

[1]吴钢主编：《全唐文补遗》第四辑，三秦出版社，1997年，第247页。
[2]《增订唐两京城坊考》，第402页。

县平口口寇村。[①]

3.殖业坊：有客舍、酒家。有善歌人赵仁奖。

赵仁奖宅《御史台记》：唐赵仁奖，河南人。得贩于殖业坊王戎墓北，善歌《黄獐》，与宫官有旧，因所附托，景龙中负薪诣阙，遂得召见，云负薪助国家调鼎，即日台拜焉。睿宗朝左授上蔡丞，时崔宣一使于都，仁奖附书于家，题云：西京赵御史书，附到洛州殖业坊王戎墓北第一铺，付妻一娘。宣一以书示朝士。[②]

4.通远坊：有李龟年宅。

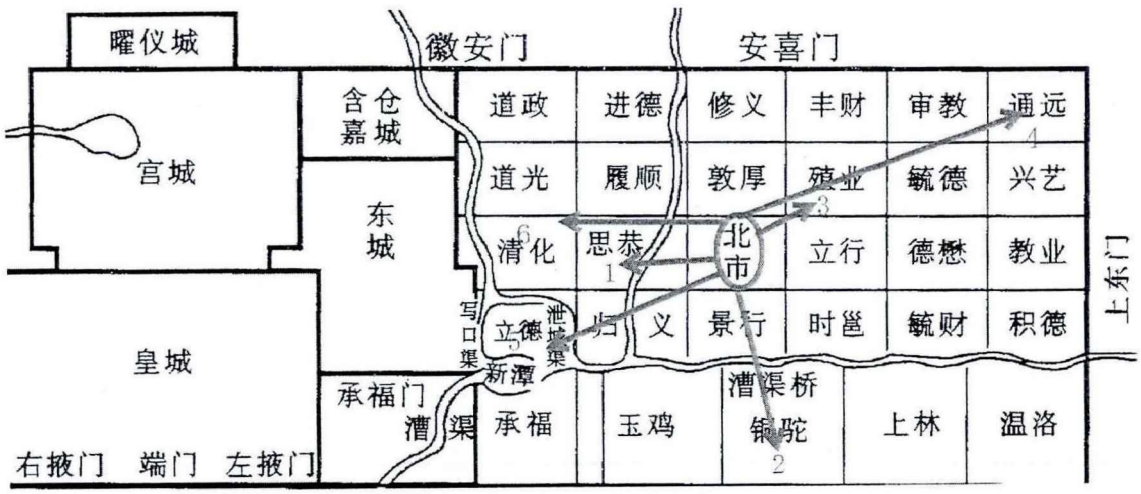
《明皇杂录》：开元中，乐工李龟年能歌，特承孤遇，于东都通远坊大起第宅，奢侈逾于公侯，中堂制度，甲于都下。其后裴晋公度购得之，移于定鼎门别庐，号绿野堂。[③]

5.立德坊：有胡祆祠。

《朝野佥载》：河南府立德坊及南市西坊皆有胡祆神庙，每岁商胡酬神祈福，募一胡为祆主，有幻术法。又见于《太平广记》二八五《河南祆主》。[④]

6.清化坊：多掖庭宫人活动，另有酒肆、旅馆、都亭驿等。[⑤]

图9：洛阳北市为中心的乐人活动空间示意图

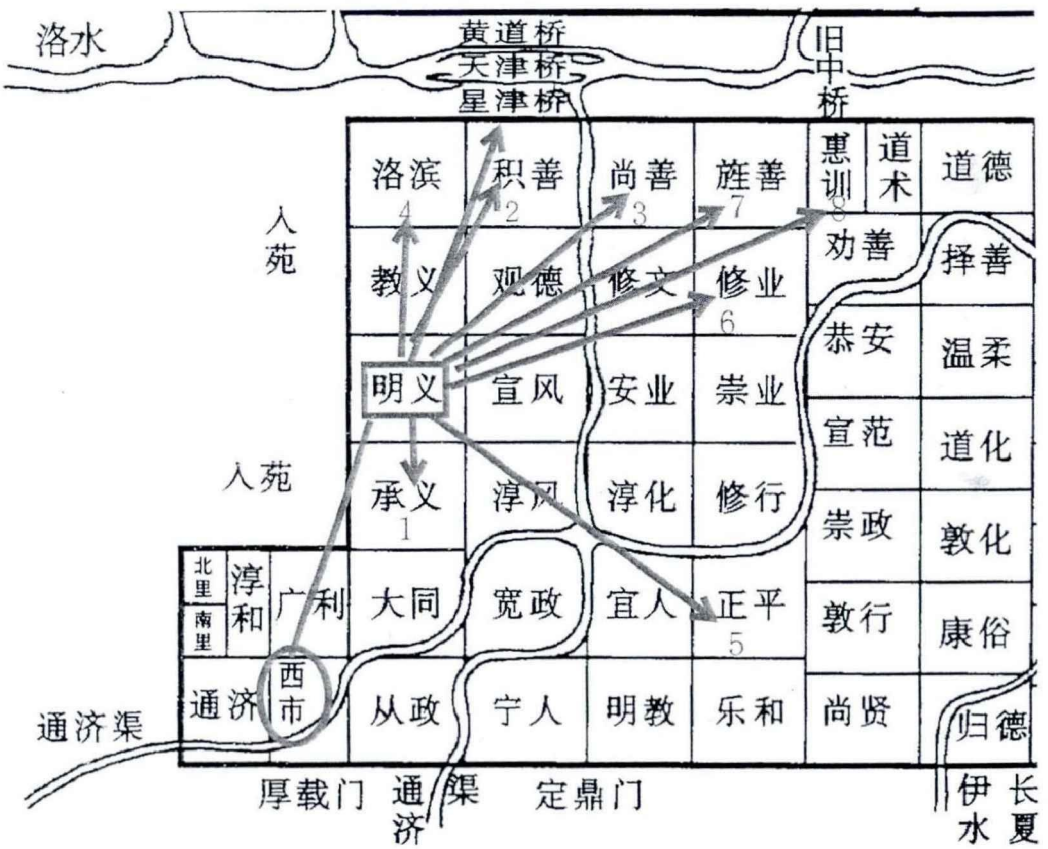


① 《全唐文补遗》第四辑，第219-220页。
② 《增订唐两京城坊考》，第422页。
③ 《增订唐两京城坊考》，第441页。
④ 《增订唐两京城坊考》，第389页。
⑤ 《增订唐两京城坊考》，第391-396页。

二、洛水以南，“明义坊教坊—西市”为轴心的乐人活动区域

洛河以南，因为存在明义坊俗乐教坊，其娱乐空间是否偏离西市值得注意。总而言之，在明义坊教坊与西市之间这一轴线周围，相关的娱乐活动空间资料，笔者收集到的有下面一些。图 10 是这些空间的大概指示。

图 10：“教坊—西市”轴心乐人活动空间示意图



1. 承义坊：王毛仲宅，本为申王妫宅。王毛仲本文曾为教坊使。[①]

2. 积善坊：唐明皇旧宅。本高士廉宅，圣历初玄宗兄弟出阁，五人分院同居此坊，号五王子宅。明皇八分书院额。[②]

3. 尚善坊：岐王李范宅。杜甫《江南逢李龟年》诗“岐王宅里寻常见”所发生的

① 《增订唐两京城坊考》，第 385 页。
② 《增订唐两京城坊考》，第 382 页。

空间。

4. 洛滨坊：刘禹锡宅所在[1]。

5. 正平坊：多上阳宫人，有歌舞。

《唐语林》卷七补遗：政平坊安国观，明皇时玉真公主所建。门楼高九十尺，而柱端无斜。殿南有精思院，琢玉为天尊老君之像，叶法善、罗公远、张果先生并图形于壁。院南池引御渠水注之，叠石像蓬莱、方丈、瀛洲三山。女冠多上阳宫人。其东与国学相接。咸通中，有书生云："尝闻山池内步虚笙磬之音。"卢尚书有诗云："夕照纱窗起暗尘，青松绕殿不知春。闲看白首诵经者，半是宫中歌舞人。"

6. 修业坊：代国长公主宅，睿宗第五女。定鼎门东第二街，北第五坊，北面邻坊宁王宅。

7. 旌善坊：宁王宪宅，本安乐公主宅。[2]

8. 惠训坊：有岐王山亭院、长宁公主宅。[3]

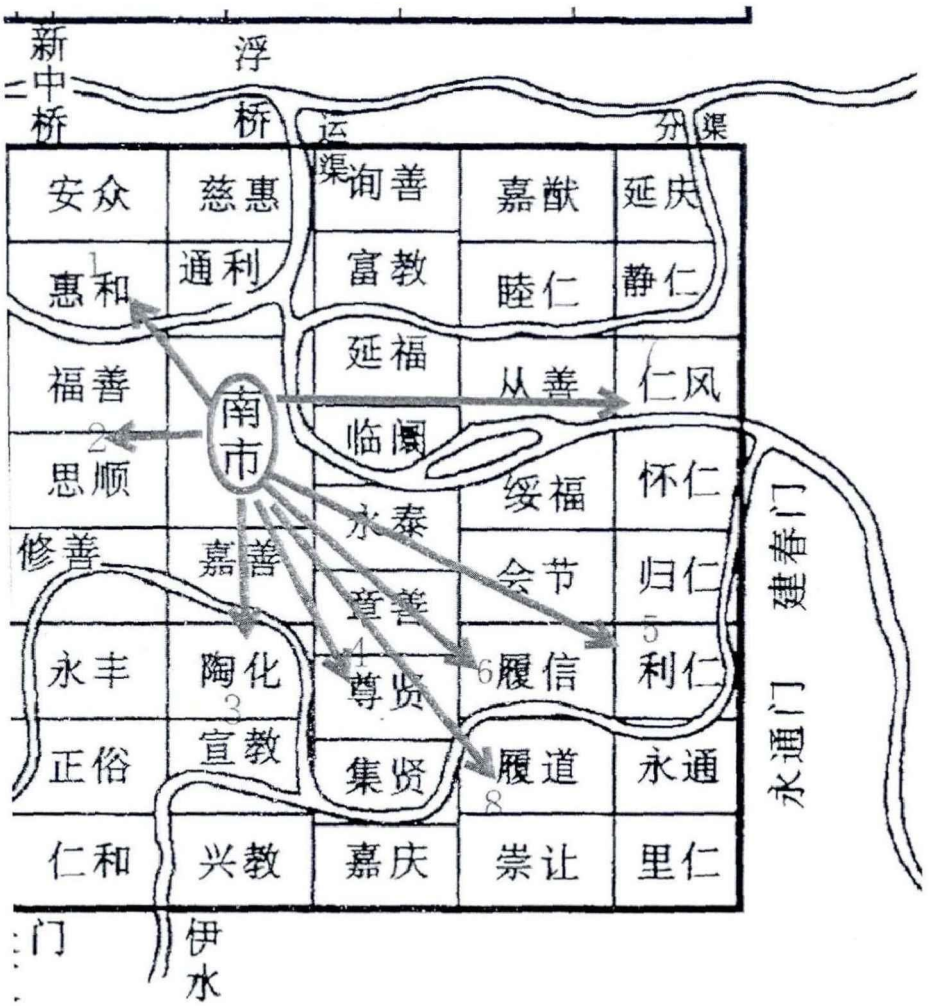
三、洛水以南，以南市为中心的乐人活动区域

洛阳南市，为隋代最重要的市场，也是隋代娱乐空间的首选，这是否影响到了唐代，值得考察。尤其值得注意的是，唐代南市本身的一些异域文化属性：其中有祆祠，有祆教音乐、幻术。《朝野佥载》载："河南府立德坊及南市西坊皆有胡祆神庙，每岁商胡酬神祈福，募一胡为祆主，有幻术法。"[4]《太平广记》卷二百八十五亦载："唐河南府立德坊及南市西坊，皆有胡祆神庙。每岁，胡商祈福，烹猪杀羊，琵琶、鼓、笛，酣歌醉酒。酹神之后，募一胡为妖主，看者施钱并与之。其妖主取一横刀利同霜雪，吹毛不过。以刀刺腹，刃出于背，仍乱扰肠肚流血。食顷，喷水咒之，平复如故。此盖西域之幻法。"[5]这可能影响到了周边音乐活动的性质。此外其他一些乐人活动空间资料，笔者收集到的还有下面一些，图

[1]《增订唐两京城坊考》，第 286 页。
[2]《增订唐两京城坊考》，第 298 页。
[3]《增订唐两京城坊考》，第 306 页。
[4]《增订唐两京城坊考》，第 398 页。
[5]《增订唐两京城坊考》，第 342 页。

11 是这些空间的大概指示。

图 11：南市为中心的乐人活动空间示意图



1. 惠和坊：武后时期太常乐工安金藏就居住在惠和坊。

2. 南市之西：有祆祠。见上文。

3. 陶化坊：梨园弟子曹乾琳宅，详毛阳光研究[①]。

4. 尊贤坊：宋璟之女习羯鼓之小楼。

《羯鼓录》：开府璟，虽耿介不群，亦深好声乐，尤善羯鼓。……开府之家悉传之，东都留守郑叔则祖母，即开府之女，今尊贤里郑氏第有小楼，即宋夫人习鼓之所也。

5. 利仁坊：和州刺史张择宅，家有歌吹。

---

①毛阳光：《洛阳出土唐代梨园弟子曹乾琳墓志及相关问题探析》，《魏晋南北朝隋唐史资料》（第三十三辑），上海古籍出版社，2016 年。

白居易《张择碑》："终于东都利仁里私第。"又《利仁北街作》：草色斑斑春雨晴，利仁坊北面西行。踟蹰立马缘何事，认得张家歌吹声。[①]

6.履信坊：有乐工张三英宅；妓肆女严氏宅。

①

《张三英墓记》：张氏者号三英，许人也。家为乐工，系许乐府籍。伯姊、季妹及英，悉歌舞，縻于部内。咸通五年，有刘异自凤翔节度使移镇于许，始面张氏。八年，纳而贮于别馆。从余罢许，憩于洛，官于朝。十一年，又从余出镇荆南，十三年，余得罪分司东洛，十四年十月十七日，张氏殁于东都履信里，享年廿四。吁！痛乎夭也。张氏明眸巧笑，知音声。所喜者从余学佛于上都兴善阿阇梨，捐馆神识不乱，必归于殊胜所。其年十一月七日，归葬许州颍阳乡北冯村。[②]

②

田聿《妻渤海严氏墓志》：（大和七年卒于河南府洛阳县履信坊里之第。享年四十一。大和八年葬河南县平乐乡张阳村之里）此女生妓肆，余时家于魏。女君少以乐艺，方进余门，受性明博，惬适近礼，可重可媿，乃当处吾之室。[③]

③

《李君夫人雲氏墓志》：（父雲遂，唐朝议大夫、金州刺史，夫人即第五女。大历十二年卒于东周履信里私第。春秋六十四。以十三年葬于河南县龙门之原。）夫人幼有淑德，美而令仪。能读史书，尤善丝竹。芳肌细骨，自天而生。情操雅言，不师而得。……心入佛乘，意开禅惠。蹔居尘世，五浊之难宝超；不去俗衣，三界之缘已割。深于禅者，无不嘉焉。[④]

7.仁风坊：有李著作园，著作有妓管儿，长于歌舞。

元稹《仁风李著作园醉后寄李十》

胧明春月照花枝，花下音声是管儿。

却笑西京李员外，五更骑马趁朝时。

元稹《琵琶歌》（寄管儿，兼诲铁山）

---

①《增订唐两京城坊考》，第374页。
②吴钢主编：《全唐文补遗》第七辑，三秦出版社，2000年，第151页。
③《全唐文补遗》第一辑，第302页。
④吴钢主编：《全唐文补遗》千唐志斋新藏专辑，三秦出版社，2006年，第260页。

琵琶宫调八十一，旋宫三调弹不出。
玄宗偏许贺怀智，段师此艺还相匹。
自后流传指拨衰，昆仑善才徒尔为。
颒声少得似雷吼，缠弦不敢弹羊皮。
人间奇事会相续，但有卞和无有玉。
段师弟子数十人，李家管儿称上足。
管儿不作供奉儿，抛在东都双鬓丝。
逢人便请送杯盏，著尽工夫人不知。
李家兄弟皆爱酒，我是酒徒为密友。
著作曾邀连夜宿，中碾春溪华新绿。
平明船载管儿行，尽日听弹无限曲。
曲名无限知者鲜，霓裳羽衣偏宛转。
凉州大遍最豪嘈，六幺散序多笼撚。
我闻此曲深赏奇，赏著奇处惊管儿。
管儿为我双泪垂，自弹此曲长自悲。
泪垂捍拨朱弦湿，冰泉呜咽流莺涩。
因兹弹作雨霖铃，风雨萧条鬼神泣。
一弹既罢又一弹，珠幢夜静风珊珊。
低回慢弄关山思，坐对燕然秋月寒。
月寒一声深殿磬，骤弹曲破音繁并。
百万金铃旋玉盘，醉客满船皆暂醒。
自兹听后六七年，管儿在洛我朝天。
游想慈恩杏园里，梦寐仁风花树前。
去年御史留东台，公私蹙促颜不开。
今春制狱正撩乱，昼夜推囚心似灰。
暂辍归时寻著作，著作南园花坼萼。
胭脂耀眼桃正红，雪片满溪梅已落。
是夕青春值三五，花枝向月云含吐。
著作施樽命管儿，管儿久别今方睹。

管儿还为弹《六幺》，六幺依旧声迢迢。

猿鸣雪岫来三峡，鹤唳晴空闻九霄。

逡巡弹得《六幺》彻，霜刀破竹无残节。

幽关鸦轧胡雁悲，断弦砉騞层冰裂。

我为含凄叹奇绝，许作长歌始终说。

艺奇思寡尘事多，许来寒暑又经过。

如今左降在闲处，始为管儿歌此歌。

歌此歌，寄管儿。管儿管儿忧尔衰，尔衰之后继者谁。

继之无乃在铁山，铁山已近曹穆间。

性灵甚好功犹浅，急处未得臻幽闲。

努力铁山勤学取，莫遣后来无所祖。

8.履道坊：白居易在洛阳分司时宅，蓄伎乐，又与教坊内人交往。白氏之邻王某，亦有伎乐。

白居易《吹笙内人出家》

雨露难忘君念重，电泡易灭妾身轻。

金刀已剃头然发（原注：佛经云："若救头然。"），玉管休吹肠断声。

新戒珠从衣里得，初心莲向火中生。

道场夜半香花冷，犹在灯前礼佛名。

白居易《闻乐感邻诗》

老去亲朋零落尽，秋来弦管感伤多。

尚书宅畔悲邻笛，廷尉门前叹雀罗。

（原注：东邻王大理去冬云亡，东邻崔尚书今秋薨逝。）

绿绮窗空分妓女，绛纱帐掩罢笙歌。

欢娱未足身先去，争奈书生薄命何。

从上面零星的资料和图像线索来看，洛阳饮妓的空间分布呈现出比较分散的局面，但致围绕三个市场为中心来活动。具体来看，三个市场中心周边的音乐活动性质略有不同。北市中心的里坊，多有倡优活动，很可能这一片是类似长安平康坊的"北里"。洛阳教坊所在的周边里坊，音乐活动却并没有呈现出像平康坊

那样“籍属教坊”的饮妓现象。但这一片区形成了公主、王府的聚集。我们在前一节中已经讨论过王府与教坊的关系，在这里也可以得到印证。南市为中心的洛阳音乐空间，层次更为复杂：这里是中晚唐时期文人聚居之所，家妓音乐活动频繁；这里也有大量胡人聚居，还有胡人信仰的中心祆祠所在，而这些胡人如安金藏、曹乾琳都是乐人，这不由得让人思考这一空间的音乐活动性质。

安史之乱以后，教坊从御用属性向商业化迅速发展。这并不是孤立的现象，而是城市经济发展的必然结果，一个旁证就是中晚唐时期诸使、诸司机构也开始了“商业化”进程[①]。从更宏观的角度来看，这是“唐宋变革”的题中之义。长安“北里”之地出现“京中诸妓，籍属教坊”的现象，是这一转变在音乐文化领域的具体表现。教坊的商业化转变，与平康里自身区位、文化优势有密切关系：这里呈现出精英文化和市民文化、雅文化和俗文化交融的文化景观。其连带的文学效应就是北里诸妓与文人墨客的风流韵事，创作出了数量可观的酒令戏词、交游作诗、传奇故事。洛阳的娱乐空间虽然不像长安那样集中，单我们可以窥见其市场中心的特征，这可能也是商业化带来的效果。

特定的社会群体对城市区位的选择有特定的要求，而城市的区位由于历史的、社会的、经济的原因，又会反过来迎合并影响这些群体活动，形成特殊的文化交融。而在此背景下产生的文学创作自然也就烙上了历史的印记，形成独特的文学风格。我们研究唐代长安、洛阳特殊区位与文学的关系，只是以管窥豹。推而广之，唐代文学空间场域的研究可见一斑。

---

①刘玉峰：《唐代公廨本钱制的几个问题》，《史学月刊》2002年第5期，第46-53页。

第七章　唐代教坊曲生成模式研究——以《文溆子》为例

第一节 唐代教坊曲的生成模式

唐代教坊曲调的繁荣得益于唐代开放的、多元的音乐文化环境，同时与宫廷乐工兢兢业业的乐艺创作、创新是分不开的。我们研究唐代教坊曲调的生成问题，主要有以下三个方面，即：教坊曲的来源问题，教坊新曲的生成和演奏问题，教坊曲辞的选择或者搭配问题，这三个方面并不是完全分割的。具体而言：

第一，教坊曲的来源广泛，不仅有教坊乐工沿用、改编前朝旧曲，也有乐工、文士甚至帝王自创新曲作品。各种曲调的创作源泉极为丰富，宫廷饮宴、民间活动、民族交流、宗教传承等等，无所不包。《教坊记》三百二十四个杂曲、大曲曲名，就是唐代乐曲的浓缩，其中的绝大不分不见于其他文献。此外，尚有其他教坊曲收录于其他典籍之中，有待进一步的收辑。

第二，一个教坊曲的生成，环节是很复杂的，也有很偶然的情况。为什么要制某一个曲，所关涉的不仅是音乐问题，还关涉当时的政治、文化、宗教、对外关系等等。曲调的生成，可能是自下而上，如民间的来源曲调进入宫廷；也可能是至上而下，比如宫庭音乐随着教坊乐工的流散、文人雅士的传唱进入民间。尽管任半塘先生的《教坊记笺订》对三百二十四个教坊曲本事、音律等信息已经作了详细的考察，但仍有相当的曲调，我们还是“一知半解”。而关于曲调生成过程的总体规律、微观情景，尤其是需要拓展研究的问题。本章中第二节对《文溆子》的研究，正是在这样的理路下进行的。

第三，教坊曲创制之后，如何演奏、如何运用，也是一个悬而未决的问题。崔令钦在《教坊记》中指出：唐明皇欣赏教坊曲，是用“进点”的方式。《教坊记》主体部分三百二十四个曲名，应该就是这种用去模式下的产物。这涉及到曲名的创作、选择，曲目的编排等各种情况，都值得深入考察。

第四，唐代教坊曲辞的选择和配合，是教坊文学的核心内容，前人对这一问题的研究也最为深入。唐代教坊曲调尤其是盛唐教坊曲调，多由乐工选择当时著名诗人的诗句、诗篇入乐，或诗人因当时成曲度词配乐。这两种创作方式的具体操作过程，仍然值得研究，比如曲辞的选择与曲调主题、声律、情调等之间的关联，其间的限制、制约、转化问题。

总之，我们研究唐代教坊曲调的生成，从文学角度来说，是要透析唐代教坊文学的主体性问题，换言之，教坊与文学之间的关系，或者音乐文学这种形态，是如何形成的。进一步而言，唐代教坊文学如何发展到词的兴起。从中国古代音乐发展、音乐文化的角度来说，研究唐代教坊曲调的生成具有更丰富的意义。教坊曲作为唐代宫廷乐艺表演的主角，其曲调所表现出来的多元音乐艺术让我们可以更为全面的理解唐代宫廷乐类的多样性，并使我们认识到各个乐类之间是能够通过教坊创作融合到一起的。教坊曲调的生成正如一面镜子，能让我们更为清晰的看到唐代宫廷多元艺术在内涵上的丰富性。

一、唐教坊曲的创作规律

根据唐代史书文献、笔记小说、诗文集中的资料，并结合任半塘先生《唐声诗》《唐戏弄》《敦煌歌辞总编》等研究著作，《教坊记》中三百二十四个曲调的渊源，可以大致推知。比较笼统的看，这些曲调可以分为前朝旧曲与唐代时乐两个部分。但还有相当的曲名，事实上无法确定创作时代；而且曲调本身也在演进，前代乐曲，经过唐代乐人改编进入教坊曲也是常见的情况。

具体而言，教坊曲中比较确定的部分可以撮述如下。第一，前朝乐府古曲。如《乌夜啼》原本乃清商西曲，“出于荆、郢、樊、邓之间”；《采桑》曲本源于乐府相和曲中。第二，前朝杂曲新声，非乐府古题者。如《安公子》，据《教坊记》所载曲名本事者，乃为隋代旧曲。又如《伴侣》《泛龙舟》等。《乐府诗集》卷六一“杂曲歌辞”叙历代新声之弊曰：“萧齐之将亡也，有《伴侣》，高齐之将亡也，有《无愁》，陈之将亡也，有《玉树后庭花》，隋之将亡也，有《泛龙舟》。所谓烦手摇声，争新怨衰，此又新声之弊也。”此类虽非乐府旧题者，但确有前

代记录，视为前代旧曲。第三，结合唐代音乐文化和教坊曲“本校法”，可甄别为唐代时乐者。《教坊记》所收录的曲名有明显的组合规律，一些曲的制作是成套的，或者以类相从的，通过确定为唐代的曲名，可以推知相关的曲名亦未唐代。比如唐代外来文化流行，一些文化意象被纳入曲名中，如《醉浑脱》《穆护砂》《赞普子》等曲调。

就教坊曲渊源之辨析是一件复杂的事情，纠结于此似无必要。正如前文所述，隋唐时期的音乐形态实际上并不是单一的音乐概念能够涵盖的，无论是前朝旧曲抑或唐代时乐，无论是源出雅乐、俗乐还是清乐、胡乐，在教坊曲的演变过程中，这些问题都不再是重点。真正的问题在于通过教坊曲调的多元性、丰富性、广杂性来反观唐代宫廷乐艺的音乐形态。因为，如果从渊源上寻求唐代宫廷乐艺所涵盖的音乐形态，往往会陷入相互矛盾或者左右逢源的困惑当中。比如燕乐与雅乐、俗乐、胡乐以及散乐百戏的关系，在唐代都不是一成不变的。落实到每个教坊曲调当中，也是如此。比如《破阵乐》，它作为教坊曲调自然是俗乐的范畴，但《破阵乐》实际上是从大唐雅乐中转变而来，其本身为唐代的“国乐”。雅、俗在此便失去渊源上的分别意义。又如教坊曲《上元子》《圣寿乐》一并出于燕乐坐立部伎中，但作为教坊曲则有所变化、创新。可见教坊曲调往往能够将各具特点的乐类融合其中，可以说是唐代音乐的“大熔炉”。因此在某种程度上可以说，唐代教坊曲调是反映唐代音乐文化的“百科全书”。

考察唐代教坊曲调的来源是研究曲调生成的第一步，因为曲调来源直接影响到创作群体的制调过程，而曲的创作又是教坊曲调最终形成的关键所在。唐代教坊曲调的创作群体十分广泛，教坊乐工为其主体，自不必说；但其他如皇帝、亲王、诗人等，也可能成为教坊曲的创作者。可以说，上至帝王贵族等统治阶级、朝臣文士等士族群体，下到平民百姓、里巷无名歌手，都可能参与到唐代教坊曲的创作过程。

教坊曲中，相当一部分是民间集体创作的，如《竹枝子》《队踏子》，它们是教坊以“俗乐”标榜的重要原因，也是教坊曲多元化的重要原因。当然，民间创作的曲子，要进入教坊曲，可能要经历教坊乐工或者其他人的改编，这个具体的过程如何，显然是值得讨论的问题，可惜现在史料尚无法让我们“还原”这种创作过程，而只能从侧面窥见一些痕迹。如《夜半乐》是民间制作者，而玄宗在其

基础上更造曲，据《乐府杂录》“夜半乐”条：

明皇自潞州入平内难，正夜半，斩长乐门关，领兵入宫翦逆人。后撰此曲。[①]

《新唐书》卷二十二《礼乐第十二唐史》云：“是时，民间以帝自潞州还京师，举兵夜半诛韦皇后，制《夜半乐》、《还京乐》二曲。帝又作《文成曲》，与《小破阵乐》更奏之。”《教坊记》中与该曲相应的还有《喜回銮》《帝归京》《喜还京》等。

乐工制作的曲，应该是教坊曲的主体。我们现在看到《教坊记》中的三百二十四个曲调，是很有规律的，比如一些曲名联类而及，一些曲名本事为宫廷乐人的独家生活体验，一些曲名可以看出来之“应制”而作，如此不一而足，这些都说明它们是经过乐人有意创作的。乐人制作乐曲的具体情况，可以从《荔枝香》这个例子看出，《明皇杂录·逸文》载：

六月一日，上幸华清宫，是贵妃生日，上命小部音乐。小部者，梨园法部所置，凡三十人，皆十五岁以下。于长生殿奏新曲，未名，会南海进荔枝，因名《荔枝香》。[②]

此外，亦有乐工与其他群体共同制曲者，如《春莺啭》，据《教坊记》：

高宗晓声律，闻风叶鸟声，皆蹈以应节。尝晨坐，闻莺声，命乐工白明达写之为《春莺啭》，后亦为舞曲。[③]

崔氏所言《春莺啭》制曲过程是比较复杂的，但实际上唐高宗既然通晓音律，因此在白明达制曲的过程中，不仅要考虑到莺鸟的自然之声，同时必然要结合唐高宗的音乐喜好进行创作。这种情形是历代教坊的通则，可以用下面这个例子作补充。《宋史》卷一百四十二《乐志十七》“教坊”条载：

真宗不喜郑声，而或为杂词，未尝宣布于外。太平兴国中，伶官蔚茂多侍大宴，闻鸡唱，殿前都虞候崔翰问之曰：“此可被管弦乎？”茂多即法其声，制曲曰《鸡叫子》。[④]

此外，诗人文士精通音律者亦有自制曲调，如王维《郁轮袍》、义阳公主门客《义阳子》等，这些曲调虽然并不是教坊曲，但我们通过这样的事例可想见文

---

① 《乐府杂录》，第 39 页。
② 《明皇杂录》，第 57 页。
③ 《教坊记》，第 25 页。
④ 《宋史》，第 3356 页。

人创制教坊曲调情形。我们知道琴曲在唐代由于统治阶级的冷落，一度沦为文人雅士养身自好、修身养性的音乐活动。教坊曲源虽为胡、雅、俗之集合，但在文献记录中，无论是教坊乐艺表演还是教坊乐工技艺几乎没有琴曲或者古琴的器乐记录。因此教坊曲调《嵇琴子》《广陵散》的存在为我们研究诗人文士制教坊曲者提供了理论上的可能。

教坊曲本身也存在翻新、改制的过程，这使得教坊曲调获得新生，也是教坊曲适应各种乐用的条件。如《凉州》，有天宝时乐工新翻道调宫者，亦有贞元中康昆仑再翻入玉辰宫调者。又如《长命女》，据《乐府杂录》载："大历中，尝有乐工自造一曲，即古曲《长命西河女》也。增损节奏，颇有新声。"[①]又如《唐会要》卷三十四"杂录"载：

> 咸通中，伶官李可及善音律，尤能转喉为新声，音辞曲折，听者忘倦，京师屠酤少年效之，谓之"拍弹"。时同昌公主除丧，懿宗与郭淑妃悼念不已，可及为《叹百年》舞曲。舞人皆盛饰珠翠，仍画鱼龙地衣以列之。曲终乐阕，珠翠覆地，词语凄恻，闻者流涕。又常于安国寺作《菩萨蛮》舞，上益怜之。（可及常为子妻妇，帝赐酒二银樽。启之，乃金翠也。时宰相曹确、中尉李元，皆屡论之，懿宗不纳。至僖宗即位，宰相崔彦昭奏逐，死于岭表。）[②]

李可及为梨园都都知，是懿宗朝盛名的乐官。他在为同昌公主丧所作《叹百年》舞曲，不见于教坊曲；但《菩萨蛮》则为教坊曲。另外，《教坊记》还有《别赵十》《忆赵十》两曲，李可及亦曾改编之。《太平广记》卷二百四引《卢氏杂说》云："拍弹起于李可及，懿宗朝有恩泽曲子《别赵十》、《哭赵十》之名。"[③]所谓"恩泽曲子"，实李可及翻新之作[④]。

更多的教坊曲从制曲到改编、新翻、消亡的过程是不明的，但可以肯定的是，大多数曲调都经历了群体的创作，可谓是"箭垛式"存在。这种广泛群体参与创作使得教坊曲调的"层累"了丰富的音乐内涵和色彩。

---

①《乐府杂录》，第27页。
②《唐会要》，第632页。
③《太平广记》，第1551页。
④任半塘《教坊记笺订》引《能改斋漫录》："明皇尤溺于夷音，天下熏然成俗，于时才是始依乐工拍弹之声，被之以辞，句之长短，各随曲度。"谓拍弹之发生可能早在盛唐，而卢氏谓起于懿宗，俟考。意李可及时用此二调以入拍弹，非李创此二调。赵十之故事如查明何时，则二调之时代当可白。《哭赵十》与《忆赵十》是一调，抑二调，不明。抑别后乃忆，忆而复哭，为配合三段情节之三曲欤？均俟考。拍弹可能为一种歌舞剧体，三调可能为戏曲，详《唐戏弄》二稿。

二、教坊曲的用乐理念

《教坊记》留下来三百二十四个曲名，是唐代音乐的重要遗产。这些曲名不仅折射出唐代政治、军事、民俗、宗教、对外关系等各方面的文化信息，还汇集了唐代各种音乐“基因”传承、演变的痕迹。教坊为什么编排了这些曲名，为什么按照这种方式编排，为什么没有选择其他一些曲名，都蕴含着当时的音乐文化。在这里，我们尤其关注教坊曲的用乐问题。

崔令钦在《教坊记》中特别提到了唐玄宗对于教坊乐曲的使用，有一种叫“进点”乐舞的情形：

> 凡欲出戏，所司先进曲名。上以墨点者，即舞，不点者，即否，谓之“进点”。戏日，内伎出舞。教坊人惟得舞《伊州》《五天》，重来叠去，不离此两曲，余尽让内人也。《垂手罗》《回波乐》《兰陵王》《春莺啭》《半社渠》《借席》《乌夜啼》之属，谓之软舞。《阿辽》《柘枝》《黄獐》《拂林》《大渭州》《达摩支》之属，谓之健舞。凡棚车上击鼓，非《柘枝》，即《阿辽破》也。[①]

这里所谓“戏”，其实是对乐舞而言的。这种“进点”戏的方式，可能是后世“点戏”的最早渊源。进点，必然意味着要有“曲名表”一类的文本。据于通识的理解，这些曲名的选择必然是随场合、场景而变化的。但一些内容也可能具有一贯性。这可以对比我们国家每年春晚的曲目单来理解。《教坊记》特别分类记载“曲名”（任半塘先生称之为杂曲或小曲）和“大曲”，应该就是教坊用曲的基础，但这还有一些问题有待解决。

首先，《教坊记》曲名是原本如此记录的，还是后人辑录；是完整的，还是残缺的：这是我们进一步理解教坊曲运用的基本问题。这些问题关涉到《教坊记》的版本问题。《教坊记》传本甚多，据任半塘先生在《教坊记笺订·弁言》中提到：

> 此书之宋代传本，犹是原著足本，验诸宋陈旸《乐书》、吴曾《能改斋

---

① 《教坊记笺订》，第 27-28 页。

漫录》、郭茂倩《乐府诗集》、曾慥《类说》等所引，远出诸丛书本之上，可知。元末陶宗仪编《说郛》，收之，竟削剩二千八百三十九字，功魁、罪首，陶氏兼之。自后各丛书所用，大致不出此范围，只有后记，并无自序。惟陆心源皕宋楼旧藏抄本，独有自序，今其书归日本，下中弥三称为“异本”，而异在何处，却未透露。希望此本真有特点，他日能于抄回，则崔氏原著面貌，或尚有大白之日。……清初沈雄《古今词话》、翟灏《通俗编》及《渊鉴类函》等书所引，有出《说郛》本之外者，疑清初尚多见足本，并不为奇，亦可能诸书所引，乃出于宋人笔记，而非直接采自原书。[①]

此后又单独作《教坊记版本考略》云：“其原著足本，清初犹存。尤以《渊鉴类函》所引（见一八四等卷‘乐类’，书乃清康熙四十九年编。）既迥异于一般指丛书本，且较宋人类书中所表现者为精。”[②]任半塘先生还重新提到陆心源皕宋楼藏本，嘉庆年间有吴枚庵抄本，其书后归日本静嘉文库本《教坊记》的情况，任半塘先生认为：“此本是否即为原著足本，尚无从确定，姑可寄其期望如此耳。”后1960年，任半塘先生因张心逸转请横滨大学教授波多野太郎查到静嘉堂文库此书，确实有吴枚庵手抄之本，原为陆心源所藏者。但仔细比对，其书与《古今说海》、《古今逸史》、《说郛》等本了无异处。吴企明先生点校《教坊记》，认为：“通行诸本中，尤以说涵本（《说郛》涵芬楼本）、述古堂本最为接近原书面貌，故校勘中多所采撷。”[③]综合有关情况而言，今传本虽非崔令钦原著一卷足本，但亦相去不远。尤其是所记三百二十四曲名，传世《教坊记》诸本，除文字或字形有稍不同、注与不注宫调文字的不同之外，并没有曲名数量、排序上的不同[④]，这证明曲名部分极可能就是原书的本来面貌。

另外，有两种《教坊记》版本对曲名的记载非常特殊。一种是曲名下注宫调者，另一种是单独列曲名者。任半塘先生叙述此两种版本云：

单见之本，以鄙陋所及，只知有清钱曾述古堂旧藏之明抄本为特殊。此抄于曲名下略见宫调，且附有不可解之文字。原本半页十行，行十八字；曾经汪季青、丁丙等先后收藏。他如丁氏善本书室旧藏中，尚有一明刊本，题

---

①《教坊记笺订》，第30-31页。
②《教坊记笺订》，第41页。
③《教坊记》，点校说明页。
④按：诸版本所录《教坊记》曲名，只有大曲名中《说涵》本将“醉思乡”的位置从通行版本中“灯下见”与“大边陲”之间移到“思帝乡”与“归国遥”之间。

吴琯校，曰“内府藏本”，但与吴氏所编制《古今逸史》本同，无甚异文。上海图书馆旧藏《抄本教坊记》，仅有曲名部分，亦同普通本；虽附考证，却甚疏略；殆出近人或清末抄本而已。[①]

曲名下注宫调，若在涵芬楼《说郛》本《教坊记》中也有，而这是最接近《教坊记》原本的书。可以推测，这些注可能有唐代的渊源。而专门录曲名这种版本，尚未发现更早的渊源，但《教坊记》精髓，确实在曲名部分，为有唐一代乐曲之汇集，古人对此当然不会没有注意。总之，《教坊记》的曲名，是教坊乐“乐用”的基础。

其次，《教坊记》所记曲名来源为何，是依据崔令钦的回忆，还有原始资料为本，比如当时的曲名单？如果有，那崔令钦是否有条件获得这些资料？从现在的《教坊记》的版本情况和崔令钦的生平来看，书中“曲名”部分的曲名表，来自教坊原始资料的可能性是很大的，这不是崔令钦的回忆所能完成的。另外，崔令钦自己在序中说：

开元中，余为左金吾仓曹，武官十二三是坊中人。每请禄俸，每加访问，尽为余说之。今中原有事，漂寓江表，追思旧游，不可复得，粗有所识，即复疏之，作《教坊记》。[②]

这里面“识”当作记住，即“博闻强识”的“识”来理解；“疏”则当作条理、注疏来理解。换言之，《教坊记》中所载诸掌故，是他本人追忆的材料，同时还加以整理，这从今传本中也可以仿佛看出。上面提到《教坊记》有版本在曲名之后注有宫调还有不可理解的文字，或许正是崔令钦之注释。

进一步而言，《教坊记》曲名的排列、组合，蕴含了唐代用乐的一些重要理念。一个显见的问题上，教坊第一曲为什么是《献天花》？中国文化向来重视排序，开头总是有特殊的意义，那教坊曲以此为首，意义何在呢？任半塘先生笺订此曲：

《乐府诗集》：“法曲之尤妙者！”凡法曲，订为非胡乐。《词谱》一三：“《散天花》，唐教坊曲名。”查本书内，无《散天花》名，或即指《献天花》言。岂清初所见之传本此曲作《散天花》欤？《羯鼓录》食曲内有《散花》，敦煌曲内有《散花乐》，未知有关否。高丽《近馔仪轨》内曾列《献天花舞》，

---

① 《教坊记笺订》，第42页。
② 《教坊记笺订》，第2页。

而引我国《佩文韵府》所载维摩诘室有一天女散花，又引《图书集成》所载“宋乐舞小儿队第十八曰‘菩萨献天花’”以为即献天花舞所本。既不用《宋史乐志》，又不据崔氏本书之曾载此名，其所订者尚未足凭也[1]。

并未就有关内涵进行生发。按，任半塘先生所引资料，《乐府诗集》卷九十六“法曲”条载：

按法曲起于唐，谓之法部。其曲之妙者，有《破阵乐》、《一戎大定乐》、《长生乐》、《赤白桃李花》，余曲有《堂堂》、《望瀛》、《霓裳羽衣》、《献仙音》、《献天花》之类，总名法曲。”白居易传曰：“法曲虽似失雅音，盖诸夏之声也，故历朝行焉。”太常丞宋沇传汉中王旧说曰：“玄宗虽雅好度曲，然未尝使蕃汉杂奏。天宝十三载，始诏道调法曲，与胡部新声合作。识者深异之。明年冬而安禄山反。”[2]

可见所谓“法曲之尤妙者”，不止《献天花》，而它却占据了教坊曲目之首。推其缘由，极有可能跟天宝十三载道调、法曲与教坊胡部新声合作之后，重谱教坊曲名表有关。当年还发生的一件事情值得注意，就是群臣“上尊号曰开元天地大宝圣文神武证道孝德皇帝”。据《新唐书》卷五《玄宗本纪》，唐玄宗上尊号的次序如下：

（1）开元元年十一月：戊子，群臣上尊号曰开元神武皇帝；

（2）开元二十七年二月：己巳，群臣上尊号曰开元圣文神武皇帝，大赦。

（3）天宝元年二月：丁亥，群臣上尊号曰开元天宝圣文神武皇帝。

（4）天宝七载五月：壬午，群臣上尊号曰开元天宝圣文神武应道皇帝，大赦。

（5）天宝八载闰六月：丙寅，谒太清宫，加上玄元皇帝号曰圣祖大道玄元皇帝，增祖宗帝后谥。郡臣上尊号曰开元天地大宝圣文神武应道皇帝，大赦。

（6）天宝十三载二月：壬申，朝献于太清宫，加上玄元皇帝号曰大圣祖高上大道金厥玄元天皇大帝。癸酉，朝享于太庙，增祖宗谥。甲戌，群臣上尊号曰开元天地大宝圣文神武证道孝德皇帝，大赦。[3]

从这些上尊号的次序看，崇道是一个明显的趋势，这也是唐代的“国策”。在这

---

[1]《教坊记笺订》，第 57 页。
[2]郭茂倩撰：《乐府诗集》，中华书局，1979 年，第 1352 页。
[3]《新唐书》，第 121-154 页。

一背景下，道乐自然成为“国乐”。从所谓诸法曲之尤妙者，多与道教相关，正是如此。而《献天花》作为导引的曲目，在道家仪轨中却有依据。陆修静《太上洞玄灵宝授度仪》即载天神仙临降醮坛时：“从真人玉女手把华旛，前导凤歌，后从天钧，白鹄狮子，啸歌和鸣，烧香散华，浮空而来。”（《无上秘要》卷三十五）。宋吕太古《道门通教必用集》卷二《词赞篇》记载了多种“散花乐”，其中有《古散花乐》两首：

散花林，散香林。散香花，满道场。

上真前供应，玉京山上朝真会（散花林），十仙齐奏步虚音。

满道场，至真前供养。

空同一声来月下，步虚三唱入云间。

元始传言齐受箓，道君开教尽皈依。

小有洞中三秀草，玉京山上万年桃。

五色云中呈彩凤，一炉香里见朱鬃。

三真玉女持花节，一双童子捧金炉。

五色彩云来覆地，九天真气遶香坛。

九龙阙上集真圣，八仙台畔听清谣。

三岛羽人朝象阙，九天仙子下瑶台。

五色彩云随步起，六铢仙服着身来。

三岛羽人来入座，十洲鸾鹤引冲天。

太上散花陈我愿，扣钟鸣鼓会群仙。

万朵莲灯开夜月，满坛香雾杂天花。

此外还有《五字散花乐》《散花詞》等。另外，宋代佚名所编《玉音法事》卷中也有“散花引”词多篇。可见“散花乐”，是道家导引仪轨用乐的重要部分，究其渊源当然与佛教的散花有关。《献天花》与道教“散花乐”有莫大的关系，而其以法曲身份进入教坊曲，又贴合导引曲的性质，这正是其“教坊第一曲”的背景。[①]

再就教坊曲的组合而言，也绝非任意为之，而蕴含了开天时期“乐用”的理

[①]相关研究参考：孙晓晖《<散花乐>考——兼论和声联章乐体》，《中国音乐学》1999 年第 2 期；李小荣《敦煌佛曲<散花乐>考源》，《法音》2000 年第 10 期。

念。其中的“套曲”现象尤其值得重视。任半塘先生《教坊记笺订》“满园春”曲下云：

> 以上七名以“春”字相次。更有《舞春风》《迎春风》《又中春》等，皆为一类。看似泛常游赏之歌辞，实切盛唐一时之风尚。盖玄宗为政，兼用刚柔，于臣工督励虽严，而颇宽其暇豫宴赏。此意屡申于令，尤以“中书门下等官赐钱造食”一诏为著。见《全唐文》三〇。略曰：“生成式序，氤氲致和；卉物发荣，池御含丽。思顺时令，以申惠泽。咸宜邀欢芳月，继赏春风。夙夜在公，既同咸一之理，休沐式宴，俾共升平之乐。…至春末已来，每置暇日，…赐钱造食，任逐胜游。”夫曲以事成，声缘俗远，诸调当不能限在开天始有，而开天于此，孕育最力，则确系史实耳。[①]

此种联章“套曲”，不仅关乎当时风尚，亦关乎当时音乐选择的问题。故乐工于此尤致力。教坊曲中其他连类而及的曲名，也是如此。

附带一提的是，古人对于曲名的保存与传承是非常重视的。《唐会要》卷三十三记载天宝十三载七月十日“太乐署供奉曲名，及改诸乐名”情况可以参考。再往前看，历代对于曲名的保存可谓竭尽全力。《宋书》卷十一《志序》载：

> 班固《礼乐》、《郊祀》，马彪《祭祀》、《礼仪》，蔡邕《朝会》，董巴《舆服》，并各立志。夫礼之所苞，其用非一，郊祭朝飨，匪云别事，旗章服物，非礼而何？今总而裁之，同谓《礼志》。《刑法》、《食货》，前说已该，随流派别，附之纪传。《乐经》残缺，其来已远。班氏所述，止抄举《乐记》；马彪《后书》，又不备续。至于八音众器，并不见书，虽略见《世本》，所阙犹众。爰及《雅》《郑》，讴谣之节，一皆屏落，曾无概见。郊庙乐章，每随世改，雅声旧典，咸有遗文。又案今鼓吹铙歌，虽有章曲，乐人传习，口相师祖，所务者声，不先训以义。今乐府铙歌，校汉、魏旧曲，曲名时同，文字永异，寻文求义，无一可了。不知今之铙章，何代曲也。今《志》自郊庙以下，凡诸乐章，非淫哇之辞，并皆详载。[②]

这还主要针对的乐府乐曲的问题。《魏书》卷一百九《乐志五》载永熙二年春，录尚书长孙稚、太常卿祖莹等论乐：

> 初，侍中崔光、临淮王彧并为郊庙歌词而迄不施用，乐人传习旧曲，加

---

①《教坊记笺订》，第66-67页。
②沈约撰：《宋书》，中华书局，1974年，第204页。

以讹失，了无章句。后太乐令崔九龙言于太常卿祖莹曰："声有七声，调有七调，以今七调合之七律，起于黄钟，终于中吕。今古杂曲，随调举之，将五百曲。恐诸曲名，后致亡失，今辄条记，存之于乐府。"莹依而上之。九龙所录，或雅或郑，至于谣俗、四夷杂歌，但记其声折而已，不能知其本意。又名多谬舛，莫识所由，随其淫正而取之。乐署今见传习，其中复有所遗，至于古雅，尤多亡矣。[①]

这就提到了"古今杂曲"的情况。可见曲名的散佚是历代音乐传承的一个重要问题。《汉书》以来的史志就有记载乐曲和曲辞的传统，后又衍生出专门记载乐曲和曲辞的书，如《隋书》卷三十二《经籍志一》经部乐类著录：

《乐簿》十卷

《齐朝曲簿》一卷

《大隋总曲簿》一卷

《正声伎杂等曲簿》一卷

《太常寺曲名》一卷

《太常寺曲簿》十一卷

《歌曲名》五卷[②]

《旧唐书》卷四十六《经籍志上》乐类著录：

陈怀撰《琴谱》二十一卷

赵耶律撰《琴集历头拍簿》一卷

《外国伎曲》三卷

《论乐事》二卷

《外国伎曲名》一卷

《历代曲名》一卷[③]

《新唐书》卷五十七《艺文志一》乐类著录：

翟子《乐府歌诗》十卷

又《三调相和歌辞》五卷

刘氏、周氏《琴谱》四卷

---

①魏收撰：《魏书》，中华书局，1974 年，第 2843 页。
②《隋书》，第 927 页。
③《旧唐书》，第 1976 页。

陈怀《琴谱》二十一卷

《汉魏吴晋鼓吹曲》四卷

《琴集历头拍簿》一卷

《外国伎曲》三卷

又一卷

《历代曲名》一卷

《鼓吹乐章》一卷[①]

古代典籍都没有提及唐代教坊曲有专门著录情况，而今传《教坊记》中三百二十四个曲名，竟能遗世独立，传之后代，可见当时或确有相关“曲名表”一类专书或记载，为崔令钦所见之史源。

三、教坊曲辞的生成机制

（一）教坊曲辞选诗入乐与因声度词

元稹在《乐府古题序》中概述乐府创作的两种方式：

《诗》讫于周，《离骚》讫于楚，是后诗之流为二十四名，赋、颂、铭、赞、文、诔、箴、诗、行、咏、吟、题、怨、叹、章、篇、操、引、谣、讴、歌、曲、词、调，皆诗人六义之余。而作者之旨，由操而下八名，皆起于郊祭、军宾、吉凶、苦乐之际。在音声者，因声以度词，审调以节唱，句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准度。而又别其在琴瑟者为操引，采民讴者为讴谣，备曲度者，总得谓之歌曲词调，皆斯由乐以定词，非选调以配乐也。由诗而下九名，皆属事而作，虽题号不同，而悉谓之为诗可也。后之审乐者，往往采取其词，度为歌曲，盖选词以配乐，非由乐以定词也。而纂撰者，由诗而下十七名，尽编为乐录、乐府等题，除铙吹、横吹、郊祀、清商等词在乐志者，其余木兰、仲卿、四愁、七哀之辈，亦未必尽播于管弦，明矣。后之文人，达乐者少，不复如是配别，但遇兴纪题，往往兼以句读短长，

[①]《新唐书》，第 1435-1436 页。

为歌诗之异。[①]

“因声以度词”与“选词以配乐”，概括了古代音乐与文学结合的两种主要方式，这两种方式贯穿于整个唐代教坊曲辞的创作过程，只是随着时代的变化而有所侧重。盛唐时期，教坊曲辞的主要创作方式是由乐工选诗入乐。所谓选诗入乐，即由乐工根据教坊曲调的音乐需要，选择唐代诗人的诗歌作品入乐演唱的的一种形式。有趣的是，从现有教坊曲辞选诗入乐的作品来看，多为唐代名家名句名篇，如王昌龄、王之涣、高适、王维、李益、元稹、李贺等，可见乐工歌妓对于曲辞的选择具有相当的鉴别能力。在教坊乐艺繁荣的盛唐社会，乐工们对于曲辞的欣赏、鉴别往往成为诗人们评定诗歌高下的一个标准，音乐文学史上“旗亭赌唱”早已传为佳话，也说明了唐代诗人对于乐工选诗入乐的看重。然而，乐工选诗入乐者并非是对诗人原诗的生搬硬套，而多是根据曲调的音乐性质、主题、乐用等情况，对原诗进行了巧妙的字辞改动，或者进行句、篇的别样组合。这方面的例证很多，兹不赘述。这种选诗入乐的曲辞创作方式对于唐诗创作、传播有着深远的影响：第一，作为入乐演唱的歌辞较之原诗往往更容易流传，传播、接受的范围也更广。第二，工们选诗入乐，通过对诗歌字辞的改动以就曲调演唱，使诗人能够更为明确的了解到某些教坊曲调曲辞相配的标准，从而能够在不断的尝试与实践中创作出更为合乐的曲辞作品。

乐人选诗入乐的教坊曲辞创作在很大程度上促进了唐诗多元化的发展，这种发展体现在诗歌创作要素中的各个方面：格律、主题、内容、声情等。一些精通音律的诗人文士们在实践中也逐渐摸索出了一些入乐声诗的创作规律，并将自己的诗歌创作融入到教坊曲调中歌唱，这就是元稹在《乐府古题序》中所讲的另一种曲辞创作方式“因声以度词”。实际上，无论是选诗入乐还是因声度词都体现出音乐对歌辞创作的制约，但这两种方式却有一些细微的差异。具体来说，选诗入乐是以乐人为主动者，诗人创作出诗歌，由乐人根据曲调的情况来选择可以入乐的抑或自己喜爱的歌辞，有时会对诗人的原创诗歌以进行改动，从而使其与音乐配合得更为完美。此时，无论诗人创作诗歌是否为了入乐，他们在“入乐”的这个环节上都是被动者。他们只是诗歌文本的创作者，而在“被之管弦”这个环节上则完全交给乐人来处理，是否合声律、能歌唱，实际上主要是着眼于诗句格

①元稹撰、冀勤校点《元稹集》卷二十三，中华书局，1982年，第254-255页。

律与乐曲音律之相配而进行的。然而，在漫长的创作过程中，一些精通音律的诗人们也逐渐发现了一些与入乐音律有关的诗歌创作规律，尤其是在律诗成熟以后。所谓“因声以度词”或者说“倚曲作辞”都体现出一种诗人的主动性，他们逐渐能够摆脱乐人的限制而要求自主创作歌辞，由被动变为主动。如《碧鸡漫志》卷一所谓：

> 元、白诸诗，亦为知音者协律作歌。白乐天守杭，元微之赠云：“休遣玲珑唱我诗，我诗多是别君辞。”自注云：“乐人高玲珑能歌，歌予数十诗。”乐天亦醉戏诸妓云：“席上争飞使君酒，歌中多唱舍人诗。”又闻歌妓唱前郡守严郎中诗云：“已留旧政布中和，又付新诗与艳歌。”[①]

诗人们“因声度词”的曲辞创作说明，诗歌格律与乐曲音律之相配逐渐被诗人们所掌握，他们主动的、有意识的为教坊曲调进行曲辞创作，并不是被动的等待乐人将自己的诗作选为歌辞。这种情况从侧面提高了诗人们的音乐修养，使他们对于诗之格律与乐之音律两者相谐上更为敏感，并创作出很多优秀的音乐文学作品。这种主动的意识的进一步发展，就是晚唐五代文人词的兴起，铸就了中国文学史上另一经典文学样式。

值得注意的是，尽管在这两种方式中，诗人的角色有所变化，但就两种曲辞创作方式具体的操作而言，它们是并行不悖的。虽然盛唐时期乐工选诗入乐者居多，但并不能排除一些精通音律的诗人能够直接进行教坊曲辞创作；而中晚唐时期，尽管一些诗人、文士们已具备因声度词的能力，但也不能否认这一时期仍旧存在乐工选诗入乐的可能。因此，我们在这里探讨的两种方式的变化与不同，只是就总体而言，并非言两者有先后交替，这是我们在研究中需注意的问题。

（二）教坊曲辞与曲调之关系

关于唐代乐工选诗入乐之曲辞与曲调本事之关系，前人各持观点，有的认为曲辞与曲调本事并无关联，乐工因音乐需要，改动字句搭配，如赵殿成《王右丞集笺注》：

> 盖唐时乐曲，多采才人名句，被之管弦而歌之。其声律不谐者，则改字

---

①王灼撰：《碧鸡漫志》，古典文学出版社，1957年，第55页。

就之，以叶宫商，不问其句调之雅俗。[①]

至于所谓“不问句调之雅俗”，则是置曲辞内容、情调不顾。笔者认为这种观点是值得商榷的：因为教坊曲调作为宫廷乐艺表演的重要组成部分，在其本事、主题、内容上均有自身的特点，区别于一般的唐代乐曲。诚如任半塘先生《教坊记笺订》中所说：

诸调入后世之袭用，方始脱离本事；若在盛唐之创始，固曾一一激发真情，刻画历史，价值甚高。千余年来，此等古曲之声与辞多不传，仅传得一张名表而已。今若循名责实，幸尚有一半以上之本事或始义可以考见，自不当听其淹没；此本编所以亟加正视，认为祖国之一宗文艺遗产，应予以整理耳。[②]

教坊曲调在唐时，曲名本事与曲辞之间存在相互制约、相互依存的关系，这不仅是从曲名本事中得出的结论，也是现在我们所见唐声诗的类型得出的结论。下面举例说明教坊曲调与选诗主题、内容、格律之关联。

1. 教坊曲本事与选诗主题的呼应

一般来说，曲名本事是指在曲调初创时音乐渊源，或者曲调所关涉的人物、事件、用途等等，如孟棨于《本事诗·序》中所言：

诗者，情动于中而形于言。故怨思悲愁，常多感慨。抒怀佳作，讽刺雅言，着于群书，虽盈厨溢阁，其间触事兴咏，尤所钟情。不有发挥，孰明厥义？因采为《本事诗》，凡七题，犹四始也。情感、事感、高逸、怨愤、征异、征咎、嘲戏，各以其类聚之。[③]

可见曲本事往往是一类主题，比如《感皇恩》《恋皇恩》《皇帝恩》。同一主题还有积极、消极、中性等之不同，如述边塞主题，《破南蛮》《定西番》为积极；《羌心怨》《遐方怨》《怨胡天》《怨黄沙》则为消极；《胡渭州》《南天竺》则没有明确的感情倾向。中古时期，大部分的曲辞与曲名本事是相符合的，而曲辞所选声诗的主题和内容自然也就服从曲名主题的制约。我们从郭茂倩《乐府诗集》中所

①王维撰、赵殿成笺注：《王右丞笺注》，上海古籍出版社，1961年，第11页。
②《教坊记笺订》，第17页。
③《本事诗》，《唐五代笔记小说大观》本，第1237页。

收的教坊曲辞作品便能确认这一点，如《近代曲辞》中教坊曲《穆护砂》曲辞：

玉管朝朝弄，清歌日日新。

折花当驿路，寄与陇头人。

穆护本为祆教（即拜火教，又称琐罗亚斯德教）的传教士，与摩尼教、景教（早期基督教）并称“三夷教”。《旧唐书·武宗纪》载：“勒大秦、穆护、祆三千余人还俗，不杂中华之风。”即禁三夷教之一段重要公案。祆教初入中国在魏晋之时，中古时期粟特胡人多信奉之，而且所在聚居区多立胡祆祠，即祆教神庙。边地如凉州、敦煌，祆祠众多。而内地如唐长安醴泉坊、布政坊、颁政坊、义宁坊、普宁坊、崇化坊、靖恭坊都有祆祠。据《朝野佥载》：“河南府立德坊及南市西坊，皆有胡祆神庙。每岁商胡祈福，烹猪羊。琵琶、鼓、笛，酣歌醉舞。”[①]说明祆教在唐代的影响，不容小觑。教坊曲《穆护砂》本源于祆教宗教音乐[②]，但教坊乐人对之进行了改良。上面所选曲辞的后两句出自南朝宋陆凯《赠范晔》诗前两句，后二句为“江南无所有，聊赠一枝春”。《全唐诗》又系此诗于张祜名下，《万首唐人绝句》作盖嘉运所进“乐府词十四首”。盖嘉运为开元中西域边关大将，可以猜测此曲辞是当时教坊乐工为其编配奏上的，这正好符合《穆护砂》曲本事与西域有关的主题。而曲辞中“驿路”“陇头人”，也做到了内容对曲名本事的回应。

又如教坊曲《南歌子》，据任半塘先生之说，本为清商乐中与吴音、西声相对的地域之音，《乐府诗集》中所存曲辞如下：

不信长相忆，抬头问取天。

风吹荷叶动，无叶不摇莲。

曲辞以“长相忆”“不摇莲”等表现出妇女之闺情，尤其是末句的“莲”，即“怜”，这种“女性乞怜”有明显吴声、西曲的诗情特点，同时又以的“抬头问取天”这种比较直白的表达，体现出类似于《西洲曲》《采莲曲》一般的民歌风情。任半塘先生在《唐声诗》其曲调“乐”条下称此曲为“唐人饮筵行令间所用之著辞，配合短歌小舞。”[③]然而，形式的多样化并没有改变《南歌子》曲辞内容与曲名本事相配合的特点。

总之，教坊曲调的曲名本事与乐工所选之曲辞主题往往是两相配合的，并且

---

①张鷟撰，恒鹤点校：《朝野佥载》，《唐五代笔记小说大观》本，上海古籍出版社，2000 年，第 37 页。
②《唐声诗》下编，第 118-124 页。
③《唐声诗》下编，115 页。

为了使得曲辞在演唱时的音容并茂、感动人心，其曲辞的声情与曲调整体的情感也应当做到与曲名本事的融合。这才是一首成功的教坊曲调所应该展现在观者面前的样貌。

2. 教坊曲本事与选诗内容的契合

我们看到不少选入教坊曲辞的声诗与原诗在用字、用词上有较大的差异，通常以为这是诗歌版本问题。但深思之后会发现，这种看法无法解释此现象大量出现的原因。其实这包含着乐工选诗入乐再度创作的因素，值得我们注意。乐工的再创作不仅为了曲辞与音律之配合，往往还为了照应曲辞的内容与曲本事相协调。反之，那些本事不详的曲名，通过其曲辞，也可以推测其大致的内涵。曲名本事的探寻，是教坊曲以及后世词、曲牌研究的一个重要任务。从所选曲辞入手，体会曲辞所赋予整首乐曲的情感基调与声情，这是把握曲调本事的关键所在。另外，唐人写诗往往喜欢将一些教坊曲调作为一个固定的词语或者意象写入诗中，其例不胜枚举。而这些被写入诗中的意象又与教坊曲调的本事有着不可分割的联系。因此，我们也可以从唐诗中得到一些关于教坊曲调的侧面释义，来丰富教坊曲调的内涵。下面笔者以《一片子》为例进行说明。

《一片子》为唐代教坊曲，有曲辞传世。然其题解则不详，《乐府解题》亦未详解。任半塘先生认为，该曲乃“某大曲之一遍……一片，可能摘自大曲，片乃遍之省。”笔者以为此解似有可商榷之处。

其一，“唐代教坊大曲摘遍多以“子”为后缀，以示小曲”，(《教坊记笺订》120）这是从曲调形式来描述，并不能说明曲调本事。

其二，并非所有以“子”后缀的曲名都为摘遍，如《风流子》《文溆子》等曲。如果“一片”为摘遍之意，那“一片”与“子”再组合，岂不是重复。

其三，“片”或者“遍”，与后缀“子”的内涵相同，同为标志小曲或杂曲之形式，但我们并没看到“□□片”“□□一片”等曲名结构。

其四，以“子”为名的曲名多有相应的大曲对应，以示摘遍，如大曲有《剑器》，杂曲有《剑器子》；大曲有《甘州》，杂曲有《甘州子》，诸如此类。如果“一片”前原本的大曲名脱落，那只能说“□□一片”，而不能再加“子”。如果“一

片”就是大曲名，尚可理解，但未免矫揉造作。

从各种角度来看，《一片子》中的“一片”，极可能就是直接指向曲本事，而非曲调形式或者类型。这可以从《一片子》曲辞的主题和内容来反推。《乐府诗集·杂曲歌辞》中收《一片子》曲辞，记为无名氏的作品，如下：

柳色青山映，梨花雪鸟藏。

绿窗桃李下，闲坐叹春芳。

此歌辞乃由盛唐诗人王维《春日上方即事》的后四句诗改编而来，全诗为：

好读高僧传，时看辟谷方。鸠形将刻仗，龟壳用支床。

柳色青山映，梨花夕鸟藏。北窗桃李下，闲坐但焚香。

王维热爱佛学，他的礼佛、禅理诗多有佳作，此《春日上方即事》正是他体悟禅理众多作品中的一首。由全诗来看，诗人王维本想表达的是一种入佛参禅的意境，一个人在空悠僻静的山谷中，阅读高僧传，独坐焚香，正当春色，感悟大自然的美好。这首五言律诗，押阳韵，对仗工整，用韵讲究。然而，教坊乐工在将其截入教坊曲演唱时，却对诗歌进行了一些改动，即将“夕”改为“雪”；“北”改为“绿”；“但焚香”改为“叹春芳”。这样改动后，就诗歌格律而言，并没有产生实质的影响。但就诗歌整体的诗情而言，则改变较大。如前所述，王维此诗有很深的禅意，而被教坊乐工截为绝句之后，则完全变成一首叹咏春天抒情诗，全无禅境。王维原诗用“夕鸟”“北窗”表达一种参禅时已然忘记时间、忘我的境界，即使到了夕阳西下，依旧悠闲自得的焚香礼佛。而改动之后，乐工们为了突出春意盎然的景致，改用了“雪鸟藏”“绿窗”等色彩感更强的字辞。最后的“叹春芳”不仅回应了首句的“柳色青山”，也明确了整首曲辞咏春、叹春的感情基调。

从改编过的《一片子》来看，整体呈现出咏春的主题，这应该是该教坊曲原本事声情的基调，这也是乐工只选择王维这首五律的后半部分，并对原诗关键的意象进行了修改的原因。既然教坊曲《一片子》的曲名本事是表现对春色的咏叹，那么，在唐诗当中，我们能否找到一些线索呢？我们以盛唐时期诗文中有“一片”的名篇或名家之作为例，可以得出“一片”在唐诗中确实常常与咏春的诗有关。如王之涣《出塞》：“黄砂直上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春光不度玉门关。”又如杜甫《曲江二首》其一：“一片花飞减却春，风飘万点正愁人。”岑参《山房春事二首》其一：“数枝门柳低衣桁，一片山花落笔床。”又《示金陵

子》："落花一片天上来，随人直渡西江水。"这些诗句无不透露出"一片"与春色的密切联系，而这种联系正与教坊曲《一片子》之本事相呼应。唐人在诗句中喜用"一片"表达与春色之联系，说明在唐人的诗歌实践中已经将两者联系在一起，这也可以说是教坊曲对唐诗的一种潜移默化的影响。

3.教坊曲调与曲辞格律和体式的配合

唐代教坊曲辞多为五、七言四句体式的声诗，这一点早为论诗乐者所注意。任半塘先生对唐代声诗作了系统的研究，其中有不少为教坊曲调。《唐声诗》一书中针对声诗形式的问题有专章论述，但并未沿用诗歌体式概念，而是以声诗句式章节加以区分，不用绝句、律诗的概念。这自然是出于入乐歌辞与绝句、律诗等在体式上仍旧存在差异的谨慎考虑，从现在配合教坊曲调演唱的声诗来看，诗句间的格律并不似绝句、律诗那样严密，而作为选诗入乐之歌辞的灵活性却十分显著，有乐工割律入绝者，亦有以绝句凑律者。如此情形则让我们更为深刻的理解任半塘先生提出"唐声诗"概念的重大意义。笔者将《唐声诗》中教坊曲调的各种体式逐一进行数量统计。

表 10:《唐声诗》中教坊曲调的曲辞体式分布

句式	教坊曲调	数量	百分比
五言四句	破阵乐、大酺乐、离别难、长命女、堂堂、太平乐、胡渭州、玉树后庭花、乌夜啼、拜新月、濮阳女、杨下采桑、醉公子、金殿乐、穆护砂、浣纱女、思归乐、平蕃曲、何满子、想夫怜、墙头花、征步郎、三台、山鹧鸪、叹疆场、南歌子、一片子、甘州	28 调	37%
七言四句	如意娘、竹枝、婆罗门、忆汉月、凤归云、破阵乐、苏莫遮、大酺乐、还京乐、皇帝感、浪淘沙、八拍蛮、渔父引、小秦王、镇西子、水鼓子、胡渭州、伊州歌、甘州、盖罗逢、采莲子、凉州辞、杨柳枝、突厥三台	24 调	32%
七言八句	泛龙舟、想夫怜、怨胡天、舞春风、鹊踏枝、木兰花、堂堂	7 调	9%
五言八句	离别难、皇帝感、采桑子、醉公子、簇拍相府莲、生查子	6 调	8%
五言六句	柘枝辞、抛球乐	2 调	2%
六言四句	回波乐、三台	2 调	2%
六言八句	三台、破阵乐	2 调	2%
六言六句	何满子	1 调	1%

七言六句	浣溪沙	1调	1%
七言十二句	达摩支	1调	1%

据表统计，教坊曲辞为74调，其中五言四句与七言四句者就有52调之多，占总数的三分之二强，而这个数量还并不包括如《簇拍相府莲》以两绝句体凑一律体者，可见四句体数量之多，比例之大。因此，五、七言四句为何为教坊曲调所偏爱是一个十分值得研究的问题。是否与曲调渊源、声情、调式等相关联，值得讨论。下文拟以具体的教坊曲辞为例，试对这一系列问题进行初步探讨。

从被选入教坊曲辞的声诗来看，这种巧合似乎具有某种必然性。就绝句诗的体式而言，短小精悍的绝句更适合表现边塞场景、闺怨诗情、思妇情结，起承转合的书写体式比较灵活，能够迅速的使观者在时空中穿梭，以一种“场景”式的书写配合教坊曲调，营造身临其境的乐艺感受。这种声诗绝句的创作体式不仅容易被教坊杂曲子接收、适应，同时也十分受用于联章繁复的教坊大曲中。因为从本质上来说，教坊大曲之“遍”的曲辞很多情况下是一首完整的声诗绝句。如教坊大曲《凉州》，据任半塘先生考证“《凉州歌》共五遍，内有四遍作七言四句。”[①]其曲调摘遍曲辞多为七言四句体式。由《凉州》之唐代传辞来看，这些诗歌的创作不仅表达了时人对战争的厌倦以及和平的渴望，同时也反映出战争对于广大民众及其家人的破坏，并将思妇闺怨与战争题材结合在一起，谱入教坊曲调中，使得乐舞表演呈现出一种既壮烈又幽怨的情感。如王翰的《凉州词二首》：

蒲萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催。

醉卧沙场君莫笑，古来征战几人回。

秦中花鸟已应阑，塞外风沙犹自寒。

夜听胡笳折杨柳，教人意气忆长安。

诗歌一开始便以边地特有的景象点明了塞外沙场，又以“蒲萄美酒夜光杯”这良辰美景苦中作乐，唯有以此美酒才能忘却者边疆塞外征战之苦。而在这样的自我麻痹之后，又自嘲起来，请君莫笑，因为唯有识得这边塞之苦之艰，才能够了解这种自我解脱的方式，最后叹息发问道“古来征战几人回”？这是对自己身世的感慨，也是对战争持续不断的无奈。第二首与第一首的写法基本相同，都是以边

① 《唐声诗》下编，第487页。

地特有的塞外风光景物起兴，又以典型的塞北乐器胡笳和横吹曲《折杨柳》为整首诗歌情感基调的寄托。胡笳，乃塞北横吹乐器，在唐代多用于军队卤簿乐当中，以其独特的浑厚而深沉的音色、委婉悲伤的基调而闻名于世，因此又被称之为“哀笳”。正如王维在其身处凉州时作《双黄鹄歌送别》：“悲笳嘹泪垂舞衣，宾欲散兮复相依。”总体的感情基调与本诗相通，都以胡笳之曲表达思乡之情。而据《中华古今注》卷下“横吹”条下有云：

> 胡乐也。张博望入西域，传其法西京，唯得《摩诃》、《兜勒》二曲。李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐。后汉以给边将。和帝时，万人将军用之。魏晋以来，二十八解不复俱存。世用者，《黄鹤》、《陇头》、《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》、《折杨柳》、《黄覃子》、《赤之阳》、《望行人》十曲。后汉蔡邕益琴为九弦。[①]

《折杨柳》乃横吹古曲，是以杨柳喻送别情事。中唐以后，经乐童改编，始为新声，即白乐天创词之《杨柳枝》。诗歌中以古曲横吹曲《折杨柳》让人产生别离家乡亲人时的悲伤场景，因此最后一句才会有“教人意气忆长安”这样的感慨。

两首诗歌的整体基调十分相似，都是通过书写边地特有的景观事物以感慨自己的身世和寄托自己的思乡之情。而两首诗在写作手法上也极其的相似，作者放弃了战场上将士们厮杀的场面，而是通过边塞的风光中的一小个场景来烘托出战士们苦中作乐、思乡的情绪，同时也感慨到常年在外战争的艰苦与无奈。这样的写法，非常适合运用短小精悍、内容紧凑、结构灵活的绝句诗歌的书写，能够使得读者的情感快速的进入到作者所设置的场景之中，而后笔锋一转，直接进入到了战士们心理状态的描述，这样的起与转，为诗歌在最后一句突出思乡与厌战的情绪作了铺垫，使得诗歌浑然一体，既感动人心又浑厚深沉。

在题材上，除了王翰《凉州词》中所表现的将士们的内心活动外，还有通过远离战场而常年在家中等待将士归来的思妇，虽然书写的对象有所不同，但所表达的情感都是内在联系而相通的。如盛唐诗人孟浩然的《凉州词》：

> 浑成紫檀金屑文，作得琵琶声入云。
>
> 胡地迢迢三万里，那堪马上送明君。

以声乐的演奏表达妇人思念在外征战的将士，琵琶乃西域传至我国的乐器，与“胡

---

①马缟撰、吴企明点校：《苏氏演义（外三种）》，中华书局，2012年，第120页。

地迢迢三万里”相辉映，同时也指出此次行军路途之遥远和艰辛。结句用昭君出塞之典故，寄予相思与忧愁，想起送行当日，虽然明知此行生死未卜，忧心忡忡，但也只能无奈倚曲相送的矛盾心理。而作者的第二首诗则巧妙的将书写对象换成远在边塞沙场的战士们：

异方之乐令人悲，羌笛胡笳不用吹。

坐看今夜关山月，思杀边城游侠儿。

首句的“异方之乐”便于点明地点，常年征战环境艰苦又思乡心切，悲痛之情已然过分，因此已经不需要再听这“羌笛胡笳”之声了，将悲痛之情写得深沉。李白诗说“举头望明月，低头思故乡”，而在边塞，却只有这“关山月”可寄予思乡之情，唯愿奋勇杀敌，尽快结束战争，才能实现还家的愿望。

孟浩然的《凉州词二首》巧妙的运用了书写对象的转换，已达到两相呼应的创作效果。第一首以身在家中思妇为书写对象，通过描写送别当日的情形而表现出思妇对于战士们出征的无比担忧与牵挂。第二首则以身处千里之外的将士们为书写对象，正与前诗呼应，好似心有灵犀，在遥寄相思的同时，也表达了将士们战场杀敌的决心。虽然在题材上稍作变化，但实际上是将两个不同的对象联系到一起进行创作，内容更为充实而丰富。而写法上，依旧使用“片场景”的写法将我们带入到作者想要表达的情绪之中，上下联系，诗句紧凑，最后留给人们无限的想象空间。盛唐诗人有大量与此相似的创作，如王维的《伊州歌》：

清风明月苦相思，荡子从戎十载余。

征人去日殷勤嘱，归雁来时数附书。

也是通过以思妇为对象的书写来进行边塞诗的创作，与前面几首《凉州词》相似的是其“场景”式的写法，由“清风明月”的意象陷入相思之苦中，想到自己的征夫已经出征数十年未归，当时送别的场景还历历在目，而现在只能盼着归雁能附家书一封，以慰相思。全诗四句极为紧凑，起承转合非常自然、流畅，浑然一体。

除了五七言律诗和绝句比较普遍用于教坊曲辞，唐代的乐府歌行也有被教坊传唱的痕迹。一般认为，唐代乐府歌行，都是不入乐的。但事实上，这是不全面的。《旧唐书》卷一三七《李益传》云：

李益，肃宗朝宰相揆之族子。登进士第，长为歌诗。贞元末，与宗人李

贺齐名。每作一篇，为教坊乐人以赂求取。唱为供奉歌词。其《征人歌》、《早行篇》，好事者画为屏障；“回乐峰前沙似雪，受降城外月如霜”之句，天下以为歌词。”[①]

同卷《李贺传》云：

手笔敏捷，尤长于歌篇。其文思体势，如崇岩峭壁，万仞崛起，当时文士从而效之，无能仿佛者。其乐府词数十篇，至于云韶乐工，无不讽诵。补太常寺协律郎，卒，时年二十四。[②]

李益被教坊传唱的诗歌，都是格律诗。而李贺的“乐府词”，则为云韶乐工“讽诵”，这证明其乐府诗是可以合乐的。但沈亚之《序诗送李胶秀才》云：“余故友李贺善择南北朝乐府故词。其所赋不多，怨郁凄艳之功，诚以盖古排今，使为词者莫得偶矣。惜乎其终亦不备声弦唱。贺名溢天下。年二十七，官卒奉常。由是后学争踵贺，相与缀裁其字句，以媒取价。呜呼，贡讽合韵之勤益远矣。”若据这一观点，则李贺诗似又不能传唱。其实李贺自己在诗序中常表明自己的歌行是可唱的，这最接近真实。《申胡子觱篥歌序》：“歌成，左右人合噪相唱。朔客大喜，擎觞起立，命花娘出幕，徘徊拜客。吾问所宜，称善平弄。于是以弊辞配声，与予为寿。”又《花游曲序》云：“寒食诸王叙游。贺入座，因采梁简文诗调赋《花游曲》，与妓弹唱。”我们因该注意到，李贺的歌行被传唱，其中有一个“配声”的过程，并不是直接以歌行入曲辞。这从另外一个例子中可以看出。《次柳氏旧闻》载：

兴庆宫，上潜龙之地，圣历初五王宅也。上性友爱，及即位，立楼于宫之西南垣，署曰“花萼相辉”。朝退，亟与诸王游，或置酒为乐。时天下无事，号太平者垂五十年。及羯胡犯阙，乘传遽以告，上欲迁，幸之，登楼置酒，四顾凄怆，乃命进玉环。玉环者，睿宗所御琵琶也。异时，上张乐宫殿中，每尝置之别榻，以黄帕覆之，不以杂他乐器，而未尝持用。至，俾乐工贺怀智取调之，又命禅定寺僧假师取弹之。时美人善歌从者三人，使其中一人歌《水调》。毕奏，上将去，复留眷眷。因使视楼下有工歌而善《水调》者乎。一少年心悟上意，自言颇工歌，亦善《水调》。使之登楼且歌，歌曰：“山川满目泪沾衣，富贵荣华能几时。不见只今汾水上，唯有年年秋雁飞。”

---

① 《旧唐书》，第3771页。
② 《旧唐书》，第3772页。

上闻之潸然出涕，顾侍者曰："谁为此词？"或对曰："宰相李峤。"上曰："李峤真才子也。"不待曲终而去。[①]

孟棨《本事诗》事感第二作：

天宝末，玄宗尝乘月登勤政楼，命梨园弟子歌数阕。有唱李峤诗者云："富贵荣华能几时，山川满目泪沾衣。不见只今汾水上，唯有年年秋雁飞。"时上春秋已高，问是谁诗，或对曰："李峤。"因凄然涕下，不终曲而起曰："李峤真才子也。"又明年幸蜀，登白卫岭，览眺久之，又歌是词，复言："李峤真才子。"不胜感叹。时高力士在侧，亦挥涕久之。[②]

《本事诗》说是梨园弟子歌李峤《汾阴行》，《次柳氏旧闻》说是曲入《水调》。相结合来看，是比较可信的。李峤之诗本为歌行体，但最后四句却是标准的七言绝句，格律、气象都有与当时律诗无异。梨园乐工选这四句入乐，可谓别具慧眼。而这也透露出当时教坊、梨园等音乐机构在选择曲辞时的某种内在标准。

第二节 文溆与《文溆子》

俗讲在唐代盛极一时。敦煌文献发现以来，俗讲的研究才热起来。但基本上之立足于敦煌文献，考释敦煌俗讲底本的情况，而俗讲在唐代兴盛的具体情况、背景、影响如何，我们知之甚少。但其实在敦煌以外的传世文献中，对唐代俗讲的记载，包含很多的信息，对我们理解俗讲在唐代的生存生态有重要意义。唐代著名的俗讲僧文溆是就是连结这些材料的一个重要人物。文溆活动在宪、穆、敬、文、武之间，正是俗讲极盛之时。他被称为当时"俗讲第一"[③]，是反映中晚唐俗讲面貌的一面镜子。我们通过文溆及其俗讲活动，可以概知唐代俗讲的基本情况。

---

①李德裕编、丁如明点校《次柳氏旧闻》，《唐五代笔记小说大观》本，上海古籍出版社，2000年，第469页。

②《本事诗》，《唐五代笔记小说大观》本，第1244页。

③[日]圆仁：《入唐求法巡礼行记》，上海古籍出版社，1986年版，第147页。

一、文溆生平考略

（一）文溆活动踪迹

作为俗讲僧，文溆的活动总是和俗讲“讲场”相关。文溆最早的活动在元和年间京中平康里菩提寺。《酉阳杂俎》“寺塔记上”：

> 平康坊菩萨寺……佛殿内槽东壁维摩变，舍利弗角而转眸。元和末，俗讲僧文淑装之，笔迹尽矣。[①]

文溆驻锡平康里菩提寺，还有另外的材料证明，《历代名画记》卷三

> （菩提寺）殿内东西北壁并吴画。其东壁有《菩萨》转目视人。法师文溆亡何令工人布色，损矣！[②]

文淑与文溆为一人，前人已论。仔细推敲，段安节与张彦远二人所言为同一事[③]。据《北里志》，菩提寺有“讲席”：“诸妓以出里艰难，每南街保唐寺有讲席，多以月之八日，相牵率听焉。”[④]保唐寺就是菩提寺，《旧唐书·宣宗记》：“会昌六年五月，左右街功德使奏准。今月五日赦书节文，上都两街旧留四寺外，更添置八所，两所依旧，明兴唐寺、保寿寺，六所请改旧名……菩提寺为保唐寺。”又宋初钱易的《南部新书》戊载：

> 长安戏场多集于慈恩，小者在青龙，其次荐福、永寿，尼讲盛于保唐，名德聚之安国，士大夫之家人道，尽在咸宜。[⑤]

文溆驻锡菩提寺，自然是为了俗讲之事。他请人装饰年久失修的壁画，正是与俗讲相辅的变相题材[⑥]。元和年间，文溆的俗讲已经盛极一时，平康里特殊的文化区位，俗讲具有很大吸引力。

敬宗时，文溆曾驻锡修德坊兴福寺。《资治通鉴》卷二百四十三：“（宝历二

---

①《酉阳杂俎》，《唐五代笔记小说大观》本，第757页。
②张彦远著，俞剑华注：《历代名画记》，上海人民美术出版社，1964年版，第63页。
③段成式《寺塔记》所记游菩提寺时在“武宗癸亥三年夏”（843年），而书成在“大中七年”（853年）；《历代名画记》成书时间为大中元年（847）
④《北里志》，第26页。
⑤《南部新书》，第67页。
⑥关于俗讲与图像的关系，梅维恒有富于启发的研究，参考其著作《绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源》，中西书局，2011年。

年六月）己夘，上幸兴福寺，观沙门文溆俗讲。”[①]修德坊在朱雀街西第三街，即皇城西第一街，北第一坊。北有夹城达西北隅之兴福寺[②]。文溆的俗讲得到帝王的亲临，这是俗讲史上的一件大事。会昌年间，来华日本僧圆仁在《入唐求法巡礼行记》中提到文溆的活动：

> （开成六年正月九日，即会昌元年）……敕于左、右街七寺开俗讲。左街四处：此资圣寺，令云花寺赐紫大德海岸法师讲《花严经》；保寿寺，令左街僧录、三教讲论、赐紫、引驾大德体虚法师讲《法花经》；菩提寺，令招福寺内供奉、三教讲论大德齐高法师讲《涅盘经》；景公寺令光影法师讲。右街三处：会昌寺，令内供奉、三教讲论、赐紫、引驾起居大德文淑法师讲《法花经》。城中俗讲，此法师为第一。惠日寺、崇福寺讲法师未得其名。[③]

文中俗讲师都提及驻锡及移驾寺庙，唯文溆只提会昌寺，可见此时文溆就是会昌寺俗讲僧。会昌寺在金城坊西南隅，据修德坊仅一坊之隔。从元和末到会昌初，二十年间，文溆从平康里到修德坊再到金城坊，活动轨迹耐人寻味。

从文献中可知，元和年间是文溆俗讲影响最盛之时期，但由于文献阙疑，一直缺乏具体的时间参照。近年来新出的墓志提供了一则重要的信息，可以填补此空白。元和六年七月，署“崇福寺沙门离爱”撰《大唐故元从朝请大夫守内侍省内常侍员外同正上柱国赐紫金鱼袋赠右监门卫将军闾公故武威郡夫人段氏法号功德山德铭（并序）》载：

> （夫人）元和六年律中夷则廿六日，寿终于辅兴甲第。…太夫人皈依释氏，奉敬佛门。……昨元和六年七月十七日诣龙兴寺内供奉谈经大德文叙法师，授菩提戒，示疾归欤。至廿五日，请安国寺主内供奉三教大德端甫法和尚授根本戒。至廿六日午未之间，……奄然长逝。[④]

其中“龙兴寺内供奉谈经大德文叙法师”当即文溆无疑[⑤]。按夫人卒长安辅兴里，龙兴寺即在其南颁政里[⑥]。撰志文之僧离爱所居崇福寺，则辅兴里西之休祥里[①]。

---

① 《资治通鉴》，第 7850 页。此事在《佛祖统纪》卷四十二中也有记载：（宝历二年）上幸兴福寺。观沙门文叙讲经。上称善。
② 《增订两京城防考》，第 185 页。
③ 《入唐求法巡礼行记》，第 147 页。
④ 吴钢主编：《全唐文补遗》第九辑，三秦出版社，2007 年，第 391 页。
⑤ 文溆在文献中又作文溆、文叙、文序。今据碑，正当作文叙。但沿用已，我们亦用文溆。
⑥ 颁政里龙兴寺本普光寺，贞观五年太子承乾立。神龙中改中兴寺院。后又改龙兴寺。（《增订两京城坊考》，第 191-192 页。）又长安崇化里也有一龙兴寺，本隋长安令屈突盖宅，开皇十年立为寺，大中六年改龙兴寺。非文溆所驻锡者（《增订两京城坊考》，第 253 页）。

这一带的佛寺众多，佛教文化活动自然昌盛。我们注意到，文溆的身份是“谈经大德”，其驻锡龙兴寺除了给信众受戒之外，主要活动或许包括俗讲。就在文溆为夫人段氏受菩提戒后一年，文溆即因为“面佞口给，每开筵讲经，专为诙谈谑笑，庸人观者奔走如不及，相与效其声调，周于间陌，至是奸秽大发”，遭到杖一百，勒返俗，配流天德军之刑罚。关于其流配之问题我们后文再论。但从这一事件差来看，在龙兴寺期间，文溆之俗讲可能已轰动一时。

（二）文溆流贬考

1、文溆流贬的相关记载

文溆流贬之事，赵璘《因话录》卷四说：

> 有文溆僧者，公为聚众谭说，假托经论，所言无非淫秽鄙亵之事……近日庸僧以名系功德，便不惧台省府县，以士流好窥其所为，视衣冠过于仇雠，而溆僧最甚。前后杖背，流在边地数矣[②]。

据原书前后材料，此处所讲应该是元和年间之事。这可以得到旁证，据《册府元龟》卷一百五十三：

> （元和）七年六月戊戌，杖僧文溆一百，勒返俗，配流天德军。文溆面佞口给，每开筵讲经，专为诙谈谑笑，庸人观者奔走如不及，相与效其声调，周于间陌，至是奸秽大发，故及焉。[③]

结合其他材料，文溆元和之贬后，至迟自元和末年已放还，长庆年间又活跃了。《乐府杂录》载《文叙子》曲名，云：

> 长庆中，俗讲僧文叙善吟经，其声宛畅，感动里人。乐工黄米饭依其念四声“观世音菩萨”，乃撰此曲。[④]

但问题是文溆之贬是一次还是多次？贬、还在何时？据《因话录》，文溆是“前

---

①休祥里崇福寺，咸亨元年立，垂拱三年改为魏国寺。载初元年又改为崇福寺。贞元、开成、大中中皆见（《增订两京城坊考》，第 220-221 页。）此外，敦义里也有崇福寺，本隋灵觉寺，开皇六年立，武德初废，乾封二年复立为崇福寺。开元二年废。（《增订两京城坊考》，第 217 页。）

②赵璘撰：《因话录》，上海古籍出版社，1957 年版，第 94-95 页。

③《册府元龟》，第 1710 页。

④《乐府杂录》，第 40 页。《太平御览》卷第五百六十八“乐部六”转载上文为：（《乐府杂录》）又曰《文溆子》者，唐长庆有俗讲僧文溆，善吟经，兼念四声观世音菩萨。其音谐畅，感动时人。乐工黄米饭依其念菩萨四声，乃撰成曲也。

后杖背，流在边地数矣”，又宋王灼《碧鸡漫志》卷第五引《卢氏杂说》云：

文宗善吹小管，僧文溆为入内大德得罪流之。弟子收拾院中籍入家具，犹作师讲声。上采其声，制曲曰《文溆子》。[①]

这里明言文宗时文溆流贬在外，故有弟子“收拾院中”云云。《卢氏杂说》作者卢言，开成二年已任驾部员外郎，活动时间一直到唐末僖宗时，对五朝事当熟知。学者研究，本书文献价值很高，颇可采信。[②]。再来看赵璘的说法：

近日庸僧以名系功德，便不惧台省府县，以士流好窥其所为，视衣冠过于仇雠，而淑僧最甚。前后杖背，流在边地数矣。

赵璘大和八年（834）进士及第，开成三年（838）博学鸿词登科，[③]《因话录》书中内容所记材料和事件，有迟至僖宗乾符年间事。书中所记，多为作者亲历亲闻。文溆作为作者着墨之人，文宗年间与作者同时，事迹当明晰。本条所言虽为元和年间事，但这里又说“近日”，“前后杖背，流在边地数矣”，盖作者追叙元和年间事后补叙当下之事，所以有“前后”之说。文宗年间，文溆当流贬在外。但最迟至武宗初年，他已经返回京城，并且成为“内供奉三教讲论赐紫引驾起居大德”。

据《册府元龟》，元和七年之贬是在天德军。在当时，流配天德军为重刑，据《旧唐书·宪宗纪》下：

（元和八年九月）丙寅，诏：“减死戍边，前代美政，量其远迹，亦有便宜。今后两京、关内、河南、河东、河北、淮南、山南东西道州府，除大辟罪外，轻犯不得配流天德五城。[④]

文溆的罪行如何，赵璘没有说具体，只是暗示他的俗讲内容和他对衣冠权贵的仇视铸成罪行。《册府元龟》也没有说直接原因，只是说他的俗讲煽动性强，“奸秽大发，故及焉”。

2、文溆配流原因之推测

短短二十年间，文溆数贬数回，可能跟当是政局动荡反复，改弦更张有关，

---

①《碧鸡漫志》，第40页。
②周勋初：《卢言考》，《学术月刊》，1987年第4期。
③李一飞：《<因话录>作者赵璘的生卒及仕履》，《文献》1994年，第4期。
④《旧唐书》，第447页。

但这其中当别有曲致。考虑到交通时间和罪行，这短时间内，反复贬、还，还是让我们怀疑刑罚的执行力。但更重要的是，作为宗教政策刑罚，其特殊性决定刑罚的执行空间。文溆一案，可谓当时宗教相关刑罚案例的代表。

从前对文溆俗讲社会反响之论述，我们已不难推测其遭配流之原因。但文溆以宗教大德身份，通过俗讲煽动民间情绪，由此获刑罚，只是表象。真正深刻之原因在于这种社会影响力，造成对政治、经济、文化的多重影响。就经济上而言，前面提到的开元十九年《诫励僧尼敕》中说俗讲僧，“溪壑无厌，惟财是敛。津梁自坏，其教安施？”就注意到这种问题。另外，《通鉴》宝历二年敬宗观文溆俗讲条下胡三省注：“释氏讲说，类谈空有。而俗讲者又不能演空有之义，徒以说俗邀布施而已。”这道出了俗讲的部分本质。而俗讲更为危险之处在政治方面。元和中的一个案件可以作为参考。《唐会要》卷六十载：

> （元和）八年二月，僧鉴虚付京兆尹府，决重杖一顿处死，仍籍其财产。鉴虚在贞元中以讲说为事，敛用货利，交权贵为奸滥。事发，中外掌权者，更欲摇动之。有诏，初命释其罪。时御史中丞薛存诚，不受诏。翌日，宣旨曰：“吾要此僧面诘其事，非赦之也。”存诚又奏曰：“鉴虚罪状已具，陛下将召之。请先贬臣。然后可取。”上嘉其有守。遂令杖杀之。[①]

僧鉴虚杖杀之事在文溆配流稍后，“以讲说为事”，当即俗讲而言。中唐时期，俗讲僧利用其社会影响与朝中“掌权者”勾结，走向朋党，构成政治威胁，所以才引起了朝廷的重视。唐代历史上不乏僧人参政而造成政治颠覆的案例。近在文溆当时之例子即敬宗被弑之事。《册府元龟》卷一百五十三《帝王部• 明罚》第二载：

> 文宗以宝历二年十二月自江王入讨内难。甲申，诏殿前兵马使王士迁、李忠亮、张士岌各杖一百，流天德军；飞龙排马官樊惟良、阎文颖各杖一百，流灵州；道士赵归真流儋州；僧惟真流罗州；僧齐贤流雷州；僧正简流辨州；待诏辛自政杖二百，流永州；飞龙小儿五人，各杖一百，流良罗等州。[②]

僧惟真等参与了弑君之活动，所以被流。唐中晚期，流天德君者皆为重罪，为朝廷所慎重，甚至连大赦亦不能放还。《全唐文》卷八十五懿宗《即位赦文》云：

> 如到流所经六载，仍并放还。如已亡殁，家口欲还，并准前流人等例处

---

① 《唐会要》，第 1051 页。
② 《册府元龟》，第 1714 页。

分。天德五城流人，负罪素重，元敕未经十载，不得放还，今属鸿恩，须令沾及，宜减三年，如年已满，便放还，如情愿便住者亦听。[1]

李忠亮等以弑逆之大罪流天德军，而文溆以俗讲竟流天德军，未免太不相称。所以文溆之配流当有未发之覆。

前引段夫人墓志铭，其夫为“故元从朝请大夫守内侍省内常侍员外同正上柱国赐紫金鱼袋赠右监门卫将军闾公”，志又云：

长男昭义军节度押衙曰忠义，次男儒林郎、守内侍省宫闱局令、赐绯鱼袋曰忠信、次男太原折冲天威军、赐紫金鱼袋曰忠晟，次男天威军曰忠仅，次男忠（当为中之误）贵曰忠幹，次男中贵曰忠瀚等，即以其年十月廿四日，迁神于京城长安县义阳乡，礼也。修坟于将军之右焉。

巧合的是，闾公、段氏之后人亦有墓志出土。《大唐故内养儒林郎行内侍省掖庭局官教博士员外置同正员上柱国闾府君墓志铭并序》，乡贡明经胡杲撰，志云：

公讳克稹，字子胜，京兆人也。曾祖讳光，祖讳忠瀚，父讳从敏。…咸通十五年八月殒于修德里之私第也，春秋卅有三。…即以其年十一月五日葬于承平乡昌合里[2]。[3]

志文中闾忠瀚即段夫人之子，闾克稹则段夫人之曾孙。段氏卒时在辅兴里私第，闾克稹卒在修德里私第，二者相连。从诸人之官历看，闾氏为一典型之内侍家族。夫人段氏既然为文溆受戒弟子，则其关系不待言。另外，辅兴里、修德里、颁政里，与掖庭宫相连，本为宦官聚居之区[4]。文溆俗讲之“根据地”在这一片区，其与禁内之关系可见一斑。文溆之俗讲得到敬宗之临幸，可见其与敬宗之关系非同寻常。而文宗时候他又被配流，而会昌初已重返京城，则其配流或在文宗初，其配流是否与僧惟真等弑敬宗之事有关呢？虽然没有确凿证据，但从文溆与敬宗、宦官之密切关系而言，这亦不无可能。由此更可见俗讲这一宗教活动所包孕的丰富政治内涵。

---

[1]《全唐文》，第891页。
[2]周绍良、赵超主编：《唐代墓志汇编续集》咸通一〇四，上海古籍出版社，2001年，第1116页。
[3]吴钢主编：《全唐文补遗》第八辑，三秦出版社，2005年，第222页。
[4]《增订唐两京城坊考》卷四收录修德里、辅兴里、颁政里多位内侍宦官宅第，形成了明显的聚居效应.，第185-194页。

二、文溆俗讲在当时之反响

（一）朝廷

唐朝廷对俗讲的政策具有两面性，这对俗讲的发展有微妙的作用。俗讲作为一种宗教活动，自然跟政府的宗教政策相关；同时它还是一种民间聚会，政府不得不警惕。唐代俗讲活动的监管，源流有至。早在开元十九年（731）就颁布《诫励僧尼敕》，禁断俗讲。《唐大诏令集》卷一百一十三：

> 近日僧道，此风犹盛。因依讲说，煽惑闾阎；溪壑无厌，惟财是敛。津梁自坏，其教安施？无益于人，有蠹于俗。或出入州县，假托威权；或巡历村乡，恣行教化。因其聚会，便有宿宵，左道不常，异端斯起。自今以后，僧尼除讲律以外，一切禁断。[①]

唐政府之所以禁断俗讲，主要就是害怕“因依讲说，煽惑闾阎”“因其聚会”，鼓动民心。宪宗元和十年（815）五月又有勒停俗讲的诏令，《册府元龟》卷五十二：

> 京城寺观（俗）讲宜准兴元元年（784）九月一日敕处分：诸畿县（俗）讲宜勒停，其观察使节度州，每三长斋月，任一寺一观置（俗）讲，余州系停。恶其聚众，且虞变也。[②]

据文意，德宗时期已经有这道政策。这到诏令所聚焦的问题还是俗讲聚众生变。这样我们就可以理解上面所说文溆流贬之事了。《因话录》说：“不逞之徒，转相鼓扇扶树。愚夫冶妇，乐闻其说，听者填咽。”是文溆俗讲聚众被人利用，煽动民风。《册府元龟》载文溆流贬在元和七年（812）六月戊戌。同书，元和十年（815）五月就有勒停俗讲诏，事件间之脉络可寻。总之，俗讲的煽动力，一直是唐廷所警惕的，文溆一案，我们清楚看到了政府对俗讲的打压态度。

但是俗讲作为寺院的重要法事，政府不得不利用它拉拢民心。唐政府对佛教的政策，各个时期不同，但贯穿其中的是是否有利于凝聚统治力。对俗讲的打压或利用，也如是。利用俗讲的方式之一就是封号。文溆的封号有“入内大德”“内供奉三教讲论赐紫引驾起居大德”。会昌元年正月敕两街开讲，讲师多有封号：

---

① 《唐大诏令集》，第588页。
② 《册府元龟》，第549页。

赐紫大德海岸法师、三教讲论赐紫引驾大德体虚法师、内供奉三教讲论大德齐高法师。关于这些封号，时人有评论，《因话录》卷四："元和以来，京城诸僧及道士，尤多大德之号。偶因势进，则得补署，遂以为头衔。各因所业谈论，取本教所业，以符大德之目，此犹近于理。"[①]紧接这一条下面，就是文溆被流贬在之事。文溆之流，凭借封号，"名系功德"，盛气凌人。物极必反，他们辉煌之时也成为他们毁灭之时。至会昌二年后，俗讲在唐代趋于绝迹，紧接着武宗的排佛活动兴起了。

唐廷利用俗讲的另一方式是将俗讲跟皇家活动联系在一起。前面说到，敬宗兴福寺观文溆俗讲，这可以说是一件互利共赢典型事件。这件事在《佛祖统纪》中特别加了"上称善"三个字，表露出对皇家的媚态。前面说到，会昌元年，文溆的驻锡地会昌寺，在金城坊；而敬宗观文溆俗讲为兴福寺，在修德坊，有夹城直通兴福寺[②]。可以推测，敬宗当是慕名而听讲，而文溆则是"有为"而移驾。

唐廷对俗讲的态度，还因帝王个人兴趣而转移，这在文溆活动的五朝都有反映。史载敬宗少年登位，荒于游戏，史臣成为"狡童"，（《旧唐书》史臣评）乃成就帝王观俗讲的"美谈"。而文宗本人，史载："帝性恭俭，恶侈靡，庶人务敦本"；"文宗承长庆、宝历奢靡之风，锐意惩革，躬行俭素，以率厉之"（《旧唐书 文宗纪》）。所以俗讲之风稍革，而文溆被流。

（二） 宗教界

与朝廷的"两面"相比，当时宗教界对文溆的俗讲基本上持批判的态度。前引《因话录》中说："释徒苟知真理，及文义稍精，亦甚嗤鄙之。"当时针对文溆的批评文献不足，但对文溆之流俗讲的批判，有案可寻，代表人物就是华严宗五祖宗密。《圆觉经大疏释义钞》卷二：

> 法相学是人重论轻经，展转加名数，致令求法求道者，听闻不得一一闻经。况此方人，百年已来，俗讲之流，多是别诵后人撰造顺合俗心之文，作声闻讽咏，每上讲说，言百分中无一言是经是法；设导者，经亦是乱引杂用，

---

① 《因话录》，第 94 页。
② 《增订两京城防考》，第 185 页。

不依本血脉之义，连环讲之。[①]

宗密批评法相学重视三藏（经、律、论）中的论，而不重经，是僧讲俗讲并举的：讲经中“乱引杂用”，没有贯穿经义；俗讲受此影响，依据后人“顺合俗心之文”宣讲，不言正法，徒渲染听觉效果。宗密的批判是否有宗派的立场，我们不得而知。但宗密在这里批评内容，无疑是指向文溆之流的俗讲。宗密（780～841）生活的年代跟文溆大致重合，而且宗密会昌元年圆寂之兴福寺，正是当年正月文溆开讲之所。作为“城中俗讲第一”的文溆，理应为宗密批判矛头所向。据清人释续法辑《法界宗五祖略记》,《圆觉经大疏释义钞》作于在长庆三年（823）冬初[②]。宗密所批评的情况，正与《因话录》所载文溆元和年间俗讲“假托经论，所言无非淫秽鄙亵之事”相符。

宗密对当时俗讲的批评，还是出于维护佛法的纯洁性。文溆之流的俗讲，只求迎合观众，收敛钱物，乌烟瘴气，影响了宗教形象，前面提到的开元十九年《诫励僧尼敕》中说俗讲僧，“溪壑无厌，惟财是敛。津梁自坏，其教安施？”就是立足维护教规说的。另外，《通鉴》宝历二年敬宗观文溆俗讲条下，胡三省注：“释氏讲说，类谈空有。而俗讲者又不能演空有之义，徒以说俗邀布施而已。”道出了俗讲本质。某种角度来讲，宗密对俗讲的批判，是对当时混乱的俗讲界指明方向。

（三）民间

文溆的俗讲在民间掀起了轰动效应。前引文中有民众的反映：“愚夫冶妇，乐闻其说，听者填咽”；“庸人观者奔走如不及，相与效其声调，周于间陌”。当时长安以外的地方，民众对俗讲的狂热也是一般。姚合有两首诗反映这一情况：

《赠常州院僧》

一住毗陵寺，师应祇信缘。

院贫人施食，窗静鸟窥禅。

古磬声难尽，秋灯色更鲜。

仍闻开讲日，湖上少鱼船。

---

①《大藏新纂卍续藏经》第 9 册，河北省佛教协会，2006 年，第 502 页中一下。

②转引自李小荣《几个有关“俗讲”问题的再检讨》,《敦煌学辑刊》 2012 年第 1 期。

《听僧云瑞讲经》:

无生深旨诚难解，唯是师言得正真。

远近持斋来谛听，酒坊鱼市尽无人。[①]

究竟是什么让民众对文溆的俗讲有这样的狂热？除了文溆所讲的内容和声调能挑逗听众的感官外，是否还有其他原因？我们把视野放开去看会发现，俗讲其实只是当是民众所狂热的民间文艺项目之一。包括俗讲、说话、曲子词、参军戏、百戏等等在内的说唱表演技艺，已经形成成熟的娱乐文化生态。这种文化生态滋养的世俗化潮流，渗透到各种文化领域，演变为中晚唐时期世俗化审美思潮。这和当时社会的奢靡风尚有关，《旧唐书》卷十六《穆宗纪》云:

国家自天宝已后，风俗奢靡，宴席以喧哗沉湎为乐。而居重位、秉大权者，优杂倨肆于公吏之间，曾无愧耻。公私相效，渐以成俗。则是物务多废。[②]

中晚唐以后，城市中文化功能区位趋于多样化，各种戏场、变场、话场、斋会以适应群众的娱乐消费需求，甚至发展为集中化、职业化。当时有职业的说话人——市人小说[③]，还有宴会上专掌酒令的席纠[④]。文溆之流就是专业的俗讲僧。

中晚唐这股文化思潮一直延续到宋代，形成宋代市民文化的勃兴，开启了中古与近古的分截。俗讲根植于这股文化潮流，自身也经历了不断演变，直到五代，还有俗讲僧的事迹可寻。到宋代，说话、戏曲等艺术勃兴，俗讲渐渐成为历史的回忆。

（四）文溆俗讲之后续

正如我们前面所言，俗讲并不仅仅是一种单纯宗教活动，而是作为一种世俗娱乐工具存在。其依托的文化背景是唐中叶以来的世俗文化浪潮。所以经历会昌法难短暂的低谷之后，俗讲马上死灰复燃，且帝王之热衷亦不断。《资治通鉴》

---

① 《全唐诗》卷四百九十七、五百二，第5650、5712页。

② 《旧唐书》，第485-486页。

③ 《酉阳杂俎》续集卷四“贬误”中载：予太和末，因弟生日观杂戏，有市人小说呼扁鹊作“褊鹊”字，上声。予令任道升字正之。市人言：“二十年前尝于上都斋会设此，有一秀才甚赏某呼‘扁’字与‘褊’同声，云世人皆误。’”

④ 《北里志》所载诸妓，多善为席纠，已经职业化。“天水仙哥”条云：天水仙哥，字绛真，住于南曲中，善谈谑，能歌令，常为席纠，宽猛得所。

卷二百五十载：

（咸通三年）夏，四月，己亥朔，敕于两街四寺各置戒坛，度人三七日。上奉佛太过，怠于政事，尝于咸泰殿筑坛为内寺尼受戒，两街僧、尼皆入预；又于禁中设讲席，自唱经，手录梵夹；又数幸诸寺，施与无度。[①]

同书卷二百五十二又载："（咸通十二年）五月，上幸安国寺，赠僧重谦、僧澈沉檀讲座二，各高二丈。设万人斋。"懿宗在禁中所设之"讲席"，在安国寺设"讲座""万人斋"，可能不仅仅是为了一般宣传佛法之讲经，而是出于娱乐之目的，据《资治通鉴》卷二百五十载：

上好音乐宴游，殿前供奉乐工常近五百人，每月宴设不减十馀，水陆皆备，听乐观优，不知厌倦，赐与动及千缗。曲江，昆明、灞浐、南宫、北苑、昭应、咸阳，所欲游幸即行，不待供置，有司常具音乐、饮食、幄帟，诸王立马以备陪从。每行幸，内外诸司扈从者十馀万人，所费不可胜纪[②]。

从"好音乐"的角度而言，懿宗所设之"讲座"，必为俗讲无疑。而懿宗较之前帝王更甚者，是将俗讲直接引入禁中。此外，我们注意到本文开头引用僧离爱所撰段夫人墓志铭中，有"请安国寺主内供奉三教大德端甫法和尚授根本戒"之文，此安国寺即懿宗所幸者，在长乐里，与大明宫相接。长庆中、宝历末、大和初，皆有皇帝驾幸，长安名德亦多聚此寺[③]。元和中，段夫人请文溆、端甫受戒，足见诸僧之间交往频繁。咸通中，懿宗幸安国寺，赠僧重谦等讲座，为设万人斋，供俗讲所用，正是"实现"了文溆时代俗讲影响扩大之结果。历史安排如此，令后人唏嘘。

会昌佛难虽然对佛教的实体有很大的打击，但对于佛教文化的传播并未造成断层，甚至造成相反的效果。因为佛教世俗化之后，已经渗透到文化的各个角落，并非依托寺院基础才能发展。而寺院之破坏，更使得其向民间渗透以开辟生存空间。中晚唐时期兴起的世俗文化思潮，延续到宋代形成市民文化的勃兴，开启了中古与近古的分截。俗讲根植于这股文化潮流，自身也经历了不断演变，直到五代，还有俗讲僧的事迹可寻。到宋代，说话、戏曲等艺术勃兴，俗讲融入到其他类型的艺术形态中，渐渐成为历史的遗响。然而回头看俗讲的历史，如果要跟那

---

① 《资治通鉴》，第 8097-8098 页。
② 《资治通鉴》，咸通七年后附，第 8117 页。
③ 《增订唐两京城坊考》，第 111 页。

个人联系起来，文溆无疑是无法绕开的一个传奇。

三、文溆俗讲及《文溆子》生成

敦煌文献发现以后，我们对俗讲的程序、底本、音乐特色逐步有了新的认识，借助相关研究成果，我们来看文溆的俗讲，我们发现一些很有启发的东西。

（一）文溆俗讲的底本

文溆俗讲的具体内容是，文献记载中透露了一些消息。前引《乐府杂录》：

> 长庆中，俗讲僧文叙善吟经，其声宛畅，感动里人。乐工黄米饭依其念四声“观世音菩萨”，乃撰此曲。[①]

又《入唐求法巡礼行记》：“会昌寺令内供奉三教讲论赐紫引驾起居大德文溆法师讲《法花经》。”据圆仁会昌元年所载，文溆俗讲应该主讲《法华经》。此经是俗讲的主要题材之一，《敦煌变文集新书》中就收录了两篇“妙法莲华经讲经文”。又《太平御览》引文称文溆“善吟经，兼念四声观世音菩萨”，这应该是就其俗讲来说的。俗讲是讲唱结合的，引经文是“吟经”，而演说经文的韵文则是用唱。现存敦煌讲唱文学底本中，演说观世音菩萨的有《妙法莲华经讲经文》。《法华经》第二十五品《观世音菩萨普门品》，就是宣说观世音菩萨普门圆通之力。文溆“念四声观世音菩萨”，可能就是他讲《普门品》的情形。

至于文溆“念四声观世音菩萨”所指究竟为何事，我们需要借助敦煌讲唱底本来窥知。《敦煌变文集新书》卷二收录的《妙法莲华经讲经文》中就有宣讲《普门品》内容的，试举一段：

经云：“佛言：若复有人受持观世音菩萨名号，乃至一时礼拜供养，是二人福正等无异，于百千万亿劫不可穷尽。”

佛言者，即佛告一般也。言佛者有二义：一者，如睡眠觉，（二者）如莲花开。如睡眠（觉）者，夜永忽然梦见游于诸道，或游花下，或是身作贫人，或是

---

① 《乐府杂录》，第40页。

富贵，总在梦中。

寒更漏永睡稠缪，魂梦将心处处游，
或见欢娱花树下，或逢寂寞远江头，
或归乡井心中喜，或梦他乡客思游，
恰被晓钟惊觉后，梦中行处一时休，
居在无常夜永，还同永漏更长，
贪嗔烦恼昏沈，也似睡梦何别。
暂得身居天上，还如花下一般，
却归世上为人，便似江头寂寞。
或即身贵荣贵，不殊梦里喜欢，
忽然处在贫穷，还似梦中恶发。
无明生死夜长遥，六道循环自感招，
天上暂随波浪起，人间长被业风飘。
悲啼只为身贫病，欢喜还缘遇富饶，
成佛似钟惊觉后，万般烦恼一时消。[①]

文溆所谓“念四声观世音菩萨”，大概就是演唱上面齐言韵文的情形。但是值得注意的是，在敦煌变文中，韵文和散文转还处，还有韵文结束，常常有“观世音菩萨”“菩萨佛子”（简为“佛子”）之类的标记，有的地方还注念几声，如《盂兰盆经讲经文》韵文结束有“念观世音菩萨三”的标注[②]。据敦煌卷子 p.3849 纸背所载俗讲仪式：

夫为俗讲：先作梵了；次念菩萨两声，说押座了；素旧（二字不解）《温室经》法师唱释经题了；念佛一声了；便说开经了；便说庄严了；念佛一声，便一一说其经题字了；便说经本文了；便说十波罗蜜等了；便念念佛赞了；便发愿了；便又念佛一会了；回（向）发愿取散云云。[③]

在讲经开始之前，就有念菩萨以押座，讲经过程中也贯穿着念佛，而且是跟现场的听众一起念的。这样的仪式在现在宝卷等民间文艺中还有留存。文溆“念四声观世音菩萨”，是否与之相关，存疑。

---

①潘重规：《敦煌变文集新书》，台北文津出版社，1994 年版，第 171-172 页。
②同上，第 451 页。
③据向达《唐代俗讲考》引文转录，《唐代长安与西域文明》三联书店，1979 年版，第 303 页。

俗讲的音乐形态，可以从五代时期另一位著名的俗讲僧圆鉴的俗讲作品中窥测一二。据宋张齐贤《洛阳搢绅旧闻记》卷一“少师佯狂（杨公凝式）”条载：

有谈歌妇人杨苎罗，善合生、杂嘲，辩慧有才思，当时罕与比者。少师（按：原有“以侄女呼之”，据周绍良先生校改）每令讴唱，言词捷给，声韵清楚，真秦青、韩娥之俦也。少师以侄女呼之，盖念其聪俊也。时僧云辨（辩）能俗讲，有文章，敏于应对，若祀祝之辞，随其名位高下对之，立就千言，皆如宿构。少师尤重之。云辨于长寿寺五月讲，少师诣讲院与云辨对坐，歌者在侧，忽有大蜘蛛于檐前垂丝而下，正对少师与僧前，云辨笑谓歌者曰：“试嘲此蜘蛛，如嘲得者，奉绢两疋。”歌者更不待思虑，应声嘲之。意全不离蜘蛛，而嘲戏之辞，正讽云辨。少师闻知，绝倒久之，大叫曰：“和尚取绢五疋来！”云辨且笑，遂以绢五疋奉之。歌者嘲蜘蛛云：“吃得肚罂撑，寻丝绕寺行。空中设罗网，只待杀众生。”（盖讥云辨体肥而壮大故也。）云辨师名圆鉴，后为左街司录，久之迁化。[①]

圆鉴的俗讲和歌者杨苎罗合生、杂嘲，都是说唱艺术，其音乐性主要通过咏唱表现出来，而不借助器乐。圆鉴的作品，非常幸运保存于敦煌文书中，周绍良先生钩沉，有：《故圆鉴大师二十四孝押座文》一篇，题佚诗十首，本衙僧录圆鉴大师云辩进《十慈悲偈》十首，《左街僧录与缘人遗书》一篇[②]。其中押座文、诗、偈，都是俗讲作品。周绍良先生认为《十慈悲偈》为“俗讲时吟唱之用”。下面取其一段以资对比。《故圆鉴大师二十四孝押座文》：

世间福慧，莫越如来，

相好端严，神通自在。

佛身尊贵因何得？根本曾行孝顺来。

须知孝道善无疆，三教之中广赞扬；

若向二亲能孝顺，便招千佛护行藏。

目连已救青提母，我佛肩舁净饭王；

万代史书歌舜主，千年人口赞王祥。

……

---

①张齐贤撰：《洛阳搢绅旧闻记》，《文渊阁四库全书》本第1036册，台湾商务印书馆，1986年，第138页下。

②周绍良：《五代俗讲僧圆鉴大师》，《佛教文化》（创刊号）1989年，第2-7页。关于圆鉴的研究，又参考陈尚君《五代俗讲僧云辩的生平与作品》，《文史知识》2017年第3期。

善言要使亲情喜，甘旨何须父母催；

要似世尊端正相，不过孝顺也唱将来。

《十慈悲偈·君王》

君王若也起慈悲，恩及三边及四夷。

每念千官如骨肉，三军上将比亲儿。

慈心既得宫中喜，抚育黎民没高低。

恶煞好生王道政(正)，(下句脱)

这些俗讲文从内容上都是通过宣扬民众所悉知基本价值观，杂以佛家说教；语言上通俗易懂，讲究押韵，当时为“吟唱”而设的。这进一步证明文溆念“四声观世音菩萨”，即为其俗讲吟唱之谓。

（二）《文溆子》曲的生成过程

俗讲过程中唱的部分是什么情形，或者说俗讲中的音乐成分是怎样的？我们透过文溆俗讲也可以窥知一二。上面说到文溆“念四声观世音菩萨”，“其声宛畅，感动里人”，乐工黄米饭据此制《文溆子》一曲。又据《太平广记》卷二百四引《卢氏杂说》：

文宗善吹小管。僧文溆为入内大德，得罪流之。弟子收拾院中籍入家具，犹作师讲声。上采其声，制曲曰《文溆子》。[①]

据此则制曲的人是文宗。比较二说，大概此曲在穆宗时是时调，只是乐工简单创作；文宗时则是新声，加入了文宗喜爱的小管音乐成分。无论是谁作的曲，所据者都是文溆俗讲吟唱之声。值得注意的是，文溆的俗讲，在他被流放之后，其弟子犹能传承，可见这种方法已经形成一种固定的形态。文溆所谓善念“四声观世音菩萨”之“四声”，值得寻味。这里的“四声”显然不是声律中所谓四声，而是指音律，是文溆俗讲中的乐调。用四声指称乐调，当时也有例子。《乐府杂录》“别乐识五音轮二十八调图”：

舜时调八音用金石丝竹匏土革木……。太宗朝，三百般乐器内挑丝竹为胡部。

---

① 《太平广记》，第1546页。

用宫、商、角、羽，并分平、上、去、入四声。其徵音有其声无其调。

平声羽七调

第一运：中吕调……

上声角七调

第一运：

越角调……

去声宫七调

第一运：正宫调……

入声商七调

第一运：越调……[①]

有段安节这一段话，我们就可以理解，所谓“四声观世音菩萨”，当指文溆俗讲中吟唱部分的乐调，所以乐工或者文宗才能据此制曲。此曲的宫调如何，王灼在引完《卢氏杂说》之文后说：“今黄钟宫、大石调、林钟商、歇指调（指一作拍）皆有十拍令，未知孰是。”[②]按唐二十八调用宫、商、角、羽分为四种调式，每一种调式又有七“运”，即七调。据《乐府杂录》，黄钟宫为“去声宫七调”之第七运，大石调、林钟商、歇指调皆分别为“入声商七调”中第二、五、七运。可见此曲在宋代已经出现混乱。此曲在金元戏曲中还在使用，《董解元西厢记》卷二中“正宫”有《文序子缠》《文序子》两种曲子[③]，应该源于《文溆子》。据此，则此曲当或又入“去声宫七调”之第一运——正宫调，愈见其宫调之难辨。

关于此曲的节奏，王灼指为“十拍令”。关于“拍”，张炎《词论》卷下“拍眼”节云：

法曲、大曲、慢曲之次，引、近辅之，皆定拍眼，盖一曲有一曲之谱，一均有一均之拍。若停声待拍，方合乐曲之节。所以众部乐中用拍板，名曰齐乐，又曰乐句，即此论也。

若唱法曲、大曲、慢曲，当以手拍，缠令则用拍板。

引、近则用六均拍。外有序子，与法曲散序、中序不同。法曲之序一片，正合

---

①《乐府杂录》，第42-43页。
②《碧鸡漫志》，第91页。
③董解元撰，凌景埏校注：《董解元西厢记》，人民文学出版社，1962年版，第36、43页。

均拍。俗传序子四片，其拍颇碎，故缠令多用之，绳之以慢曲八均之拍不可。[①]

“拍”和韵之间的关系是如何？我们可以肯定的是下韵处当有“拍”，所谓“停声待拍”。《董解元西厢记》所存《文序子》《文序子缠》的韵脚，我们可以得知，举一例：

【正宫】【文序子缠】诸师长，权且住，略听开解：不幸死了蒲州浑瑊元帅，把河桥将文雅，荒淫素无良策。乱军失统，劫掠蒲州，把城池损坏。〇劫财物，夺妻女，不能挣揣。岂辨个是和非，不分个皂白。南邻北里成灰，劫掠了民财。蒲城里岂辨个后巷前街，变做尸山血海。[②]

这里标出九个韵字[③]。王灼所谓“十拍令”，与此曲契合。又《卢氏杂言》特别标出“文宗善吹小管”一事，颇值得推敲。《文溆子》一曲，必然跟小管有关。文溆俗讲中的讲唱音色，并没有乐器伴奏，但乐工听到其吟唱按谱制曲，就必须辅助乐器以定调。原来，丝本无定声，而管有定声（标准音），二十八调定声在管而不在弦，弦声还需管定[④]。所以这里特别标出“小管”，乃是为《文溆子》一曲定调所为。

综上，文溆“念四声观世音菩萨”，乃后人转依《文溆子》一曲对其俗讲中的音乐成分的描述。因为俗讲本身没有配乐，但讲师的吟唱却和乐，如何描述这种情形？古人采用“四声”一词，既描述了讲唱中的声色，又标出了音乐成分。

值得一提的是，此曲在当时跟教坊的关系。此曲首见录于《乐府杂录》。段安节此书，据其序云，有补充《教坊记》之意：

洎从离乱，礼寺隳颓，簨簴既移，警鼓莫辨。梨园弟子，半已奔亡；乐府歌章，咸皆丧坠。安节以幼少即好音律，故得粗晓宫商，亦以闻见数多，稍能记忆。尝见《教坊记》，亦未周详，以耳目所接，编成《乐府杂录》一卷。[⑤]

又赵璘《因话录》卷四：

有文淑僧者，公为聚众谭说……愚夫冶妇，乐闻其说，听者填咽。寺

---

①张炎著，蔡祯疏证：《词源疏证》，中国书店，1985 年版，第 14-16 页。
②《董解元西厢记》，第 36-37 页。
③据《中原音韵》，这九个字皆属“皆来韵”。
④洛地：《词乐曲唱》，人民音乐出版社，1995 年版，第 346 页。
⑤《乐府杂录》， 19 页。

舍瞻礼崇奉，呼为“和尚”。教坊效其声调，以为歌曲。[①]

赵璘明言教坊仿效文溆声调制曲。《乐府杂录》说《文溆子》为长庆年间乐工黄米饭作，设若此人为教坊乐工，则此曲的渊源与教坊明矣。前面说过，黄米饭的《文溆子》可能只是简单的制作，而定调是文宗。文宗恶郑卫之声而爱雅乐，《旧唐书》卷一百六十九《王涯传》：

文宗以乐府之音，郑卫太甚，欲闻古乐，命涯询于旧工，取开元时雅乐，选乐童按之，名曰《云韶乐》。[②]

文宗对《文溆子》的改制，是否是嫌此曲“郑卫太甚”，不得而知，但加入小管音乐成分在里面则是确定的了。

值得一提的是，教坊乐与俗讲之间的关系密切，其间的影响有待考察。孟郊《教坊歌儿》诗：

十岁小小儿，能歌得闻天。（闻一作朝）。

六十孤老人，能诗独临川。

去年西京寺，众伶集讲筵。

能嘶竹枝词，供养绳床禅。

能诗不如歌，怅望三百篇。

教坊歌儿与众伶人到寺院听讲筵，为俗讲无疑。孟郊的活动时间正好与文溆和尚同时。可以想见当时寺院作为俗讲中心的影响。教坊歌儿的歌唱，与俗讲音声也就产生了丰富的联想。

综上所言，文溆之俗讲，对当时音乐的影响可见一斑。俗讲这一讲唱艺术在唐代的兴盛，是拧合了多种文艺形式、互渗互融的结果。这再一次印证了中晚唐世俗化审美思潮之狂澜。

文溆此人，关于他的材料甚少，但他关联的文化事件却甚多。通过他在宪、穆、敬、文、武五朝的活动轨迹，我们可以整合唐代俗讲的资料，理解这一文化现象背后深层的原因。历来研究唐代俗讲、变文，都是利用敦煌文献来谈，殊不知敦煌只是俗讲流行地之一，放到唐代整个视域，则捉襟见肘；而那种概说唐代俗讲的文化背景的做法，又没有重点，不关痛痒。文溆的活动时段正好是唐代俗讲极盛之时，而文溆正是这个时代的弄潮儿。他的俗讲是当时的一根标杆。所以，

---

① 《因话录》，第94页。
② 《旧唐书》，第4404页。

理解了文溆的俗讲，就理解了唐代俗讲的方方面面。

再就《文溆子》曲而言，相关记录的材料甚少。唐人段安节《乐府杂录》、卢言《卢氏杂说》对其有所记录，但其作为教坊曲首见于宋赵璘《因话录》中，可见其虽然在当时传唱甚广，却一直未有曲辞、舞容流传，仅有一句声容之“四声观世音菩萨”的记录。所幸资料虽少，但其关联的文化事件却很多，我们可以通过当时的文化背景、文溆和尚的俗讲活动轨迹以及相关的传世文献对 其内容、程序、声调、节拍进行考证。因此，我们能够得出关于唐代教坊曲考证的一些启示。

第一，《文溆子》作为教坊曲未见于《教坊记》，是因为其曲之制作，晚至元和时期，非崔令钦所能见。关于教坊曲的研究，前人涉及较多者当推任半塘先生的《教坊记笺订》、《唐声诗》、《唐戏弄》和其弟子王小盾先生的《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》、《唐代酒令艺术》等著作，但此曲均未见于这些著作中，究其故：一方面，《文溆子》的资料零散而稀少，而其生成的形式又是和尚俗讲，研究者容易疏忽；另一方面，前述两位先生的著作，其专注于唐声诗及杂言曲辞之整体，具体到某一个特定教坊曲，难免有所疏漏。因此，无论是对于《教坊记》研究的补遗还是对于教坊曲本身的补遗，应该都还是有可探求的空间，传世文献中零星的散步着教坊曲的相关资料，将这些资料汇整之后应与当时的音乐文化的背景相结合，并且针对教坊曲的曲名、本事、体式、曲调、生成、传播、流变、音乐文化内涵等进行全方面系统的考察。《文溆子》为我们提供了一个很好的例证。

第二，教坊曲的研究属于当下“歌辞”研究热中的一部分，而古代音乐文学的研究中历来的难点和重点都在于“曲调”部分的论证，任半塘先生的《唐声诗》中就用了将近一半的笔墨着眼在这个问题上，但实际却没有突破史料的藩篱而进行实质性的论证。究其原因在于在以乐器实物为主要特征的古代音乐体系中，历代的乐律音高实际上是有所不同的[①]，即使是像“宋延唐旧制”（《文献通考》）这样的时代，宋人在面临唐代乐舞艺术的解读时也只能是“红墙隔雾未分明”的状态，并未能解读出其真实面貌。宋胡仔《苕溪渔隐丛话》卷十六：“《蔡寬夫诗话》云，近时乐家多为新声，其音谱转移类以新奇相胜。故古曲多不存，顷见一教坊老工言惟大曲不敢增损，往往犹是唐本，而弦索家守之尤严。……唐起乐皆以丝

[①]王小盾：《从<酉阳杂俎>看唐代音乐》，《音乐艺术》2011年第3期，第26页。

声，竹声次之，乐家所谓细抹……近世以管色起乐而犹存细抹之语，盖沿袭弗悟尔。”[①]那么我们应该如何研究唐代的曲调呢？《文溆子》这首曲调就为我们提供了绝好的提示，即通过后世该曲调的流变情况及传世文献的记录来推知其在唐代的面貌，尤其是宋、金院本和宋、金、元诸宫调中，如上所述以金元戏曲中的《董解元西厢记》中所存《文序子》和《文序子缠》的内容和韵脚推知出了《文溆子》曲当属正宫调及王灼所谓“十拍令”的合理解读。但在使用这种追溯方法的时候也应当注意“多闻阙疑，慎言其余”，(《论语·为政》) 切不能以偏概全、武断地下结论。

第三，教坊曲由生成到传播再到流变的过程受到其创作者、功用和表演场合的影响，并且最终影响到教坊曲本身的表演形式和表演内容。如《文溆子》的生成就经历了文溆和尚、乐工黄米饭、文宗皇帝的过程，他们的身份和所代表的阶级分别是俗讲僧——民间、乐工——工人、皇帝——统治者，因此他们在创作或改变《文溆子》曲的时候考虑到了一定的功用和表演场合的因素——文溆和尚的目的主要是为了能够让更多的信徒传播佛教教义，因此其声必须要适合民间大众的口味，通俗易懂；乐工黄米饭虽采其声，但是为了让其能够顺利的在教坊中演奏并取悦作为观赏者的统治阶级，因此他比较注重的是其曲的艺术性和内容声辞的高雅；文宗皇帝用自己善吹的小管对《文溆子》进行了定调加工是为了加强其政治上的功用，使其“雅”化。因此我们在研究教坊曲的时候必须注意到这几方面的相互关联和相互影响。

第四，在对教坊曲进行溯源工作的时候应当注意其艺术性的源泉，只有这样才能更全面的理解教坊曲的音乐文化内涵，同时也可以探究其传播状况——也就是说传播状况的好坏其实在一定程度上取决于教坊曲当中音乐文化内涵的接受程度，而在《文溆子》例子中我们便可通过俗讲的唱导方式来追溯这一音乐文化内涵。如前所述，佛教的俗讲活动在宪、穆、敬、文、武宗时代基本都呈现出比较活跃的状态，而俗讲的形式即是唱导，或称为“宣唱”“唱说”旨在“宣唱法理，开导众心”，包含了“声、辩、才、博”四种基本技能[②]。而从齐梁到隋唐，由于它讲究随机设辩又注意指摘时事，其音乐便逐渐呈现出一种民间化“附会郑卫之声”的趋势，采用多种民间说唱方式的伎艺，如禅宗偈赞采用了《下水船》、

---

①《苕溪渔隐丛话》卷十六《韩吏部上》，第 106 页。
②慧皎撰：《高僧传·唱导篇》，中华书局，1992 年版，第 521 页。

《五更转》、《十二时》等民间曲调，造成了唐代讲唱音乐艺术的复杂性和发展方向的多元性。[1]这种现象，是由佛教的通俗化趋向和唐代俗乐发展的兴盛造成的。教坊作为是唐代俗乐机构的代表之一，大量的采集民间俗乐加以改编修饰以便演奏，其中便自然少不了对俗讲唱导、佛曲的音乐艺术的吸收。而唐代相当数量的佛寺音乐团体又为这种方式的音乐艺术交流提供了事实上的可能，如盛唐时候的《大唐五台山曲子五首寄在苏莫遮》，就是有五台山的佛寺音乐团体创作的一支颇有规模的大曲。这些既是《文溆子》形成的时代背景同时同时也是其进入教坊并成为教坊曲的契机。再来看《文溆子》中文溆和尚“吟”的手法实际上早就在晋宋时代呈现出派别纷呈的局面，据梁慧皎《高僧传·经师篇》:“道郎捉调小缓，法忍好存击切，智欣善能侧调，慧光喜飞声”，“法邻平调牒句殊有工宫”，“三位七声，次而无乱，五言四句，契而莫爽。”而佛教转读中的“起掷荡举，平折放杀，游飞却转，反叠娇弄。”[2]据敦煌所出种种变文、讲经文、词文，唐代佛教歌吟已有“平”“侧”“断”“侧吟”“吟断”“古吟上下”等二十种名目。而《文溆子》的艺术源泉正是来自于此。

[1]参看王小盾：《汉唐佛教音乐述略》，《中国早期艺术与宗教》东方出版社，1998年版，第366页。
[2]慧皎撰：《高僧传·经师篇》，中华书局，1992年版，第502-508页。

附录

附录一：崔令钦生平与家世补考

一、前人有关崔令钦生平的研究成果

崔令钦的生平事迹,《四库全书总目》曾谓“盖修《唐书》时其始末已无考”,但后世学者还是从散见的传世文献中勾勒了一个大概。劳格《唐尚书省郎官石柱题名考》卷二十《礼部员外郎》“崔令钦”条，较早对崔令钦生平史料作了钩沉，其找出的资料有下面几条：

李华《润州天乡寺故大德云禅师碑》礼部员外郎崔令钦常为丹徒，宗仰不怠。(《文苑英华》八百六十一)

《刘随州文集》三有《寄万州崔使君令钦诗》。

《教坊记序》：开元中，余为左金吾仓曹。又云今中原有事漂寓江表。

《新表》：博陵二房崔氏：挺后合州刺史（班）珽子令钦，国子司业。

李华《润州鹤林寺故径山太师碑铭》：称菩萨戒弟子礼部员外郎崔令钦。(《文苑英华》百六十二)

《新书·艺文志》甲部经录乐类：崔令钦《教坊记》一卷。又丁部集录总集类：崔令钦《注庾信哀江南赋》一卷。

尽管么有作进一步叙述,但已经将传世文献中有关崔令钦生平的几条重要资料勾出。真正对崔令钦生平作了较为深入考察，始于王国维。况周仪《蕙风词话》四载王国维为他书敦煌词《望江南》《菩萨蛮》三首于扇头，并附识云：

词三阕，书于唐本《春秋后语》纸背，今藏上虞罗氏。《乐府杂录》云《望江南》始自朱崖李太尉镇浙西日，为亡伎谢秋娘所撰。《杜阳杂编》亦云：《菩萨蛮》乃宣宗大中初所制。明胡元瑞《笔丛》据之斥太白集中《菩

萨蛮》四词为伪作。然崔令钦《教坊记》末所载教坊曲名三百六十五中已有此二调。崔令钦见《唐书宰相世系表》，乃隋恒农太守宣度之五世孙，是其人当在睿、玄二宗之世。其书纪事讫于开元，亦足略推其时代。据此则《望江南》《菩萨蛮》皆开元教坊旧曲。[①]

王国维补充了《新唐书·宰相世系表》中的材料，并根《教坊记》所记事件和曲牌的内证，推定崔令钦生活在睿宗、玄宗之时。1919 年 8 月，王国维又在《唐写本<云谣集杂曲子>跋》中提到：

此卷首题《云谣集杂曲子》，共三十首。其目为《凤归云》四首，《天仙子》二首，《竹枝子》、《洞仙歌》、《破阵子》、《换沙溪》、《柳青娘》、《倾杯乐》则不著首数。其词为狩野博士录出者，《凤归云》二首、《天仙子》一首而已。案此八调名，均见崔令钦《教坊记》所载曲名中。《唐书·宰相世系表》有“国子司业崔令钦”，为隋弘农太守宣度之五世孙，则其人当生玄、肃二宗时。《教坊记》记事讫于开元，亦足推其时代。则此八曲固开元教坊旧物矣。[②]

但此番他改崔令钦时代为玄、肃二宗时代。这也可以与胡适的说法对照。《胡适手稿》中有一条专门考证崔令钦事迹的，记载的时间是“一九五九．十一．廿四夜”：

李华《润州鹤林寺故径山大师碑》文的末尾记玄素和尚（死在天宝十一载，七五三）的“菩萨戒弟子”十一人，其中十人皆称“故”，如“故刑部尚书张均”，即受安禄山伪署，至德三载（七五八）特免死配流合浦郡的张均。其第十一人为“礼部员外郎崔令钦”，独无“故”字，是作碑时尚生存。李华《润州天乡寺故大德云禅师碑》，记法云和尚（死在永泰二年，七六六）的信徒，也有“礼部员外郎崔令钦，当为丹徒（令），宗仰不怠”。似他当永泰二年还生存。我在一九二五年曾和王静安先生讨论崔令钦的《教坊记》。静安先生据《唐书·宰相世系表》，说崔令钦是崔宣度的五世孙，当是玄宗时人。我曾说：“《教坊记》记事迄于开元，不谈及乱离时事，似他（令钦）不曾见天宝之乱（七五五）。现在看来，崔令钦是开元、天宝时代的人，他

①《蕙风词话》，人民文学出版社，1960 年，第 89-90 页。
②《王国维文学论著三种》，商务印书馆，2010 年，第 234 页。

死在肃宗之后，代宗的初年。他和李华同时代。[1]

胡适也提及王国维对崔令钦玄、肃宗时代的说法，可见是一贯的。而胡适在细读李华两篇碑文后发现了至德三载、永泰二年之后崔令钦活动的痕迹，这是一个重要的推进。约在五十年代后期，任半塘先生开始了《教坊记笺订》的工作，在《崔氏世次及仕履考略》一文中[2]，对崔令钦生平作了较为全面的勾勒，其基本方法是逐一编排出史料所见崔令钦职官的信息，然后根据职官转迁规律排列出先后关系。任半塘先生也注意到了李华两篇碑铭中称礼部员外郎崔令钦的情况。又引王国维《<云谣集杂曲子>跋》中称《教坊记》"记事迄于开元"之说，认为这是"据今传残本而言，原书足本或不然。可能及天宝，如曲名之《菩萨蛮》等是。至于大曲名之有《雨淋铃》等，且在天宝以后矣。村上氏辨本书，谓未记天宝以后事，非。"另外，他提出了一些新的材料。

其一，《说郛》本《教坊记》作者下注"著作佐郎"；《古今说海》本《教坊记》卷末注"著作郎"。《中国古典戏曲论著集成》谓"据一般习惯，这当是他著书时候或一生最后的官职。"任半塘按："姓名下注官职，乃由写者、编者各据所见以注，不出于作者之笔，不足以定著书时候或者最后官职。"

其二，刘长卿《寄万州崔使君令钦诗》。他认为万州贞观八年置，天宝元年废，复于乾元元年。崔令钦刺万州，盖继仓部郎中后。

其三，宋吴曾《能改斋漫录》卷五辨误"匡山非庐山"条引杜田《补遗》云绵州彰明有"有大、小匡山，白读书于大匡山，有读书堂尚存。其宅在清廉乡，后废为僧房，号陇西院，盖以太白得名。院有太白像及唐绵州刺史高忱及崔令钦记。"又《四川省志》："李白宅在县南二十里，今陇西院。"任半塘按，崔令钦与高忱各有记，忱乃刺史；令钦殆为游客，又在官万州后。倘见碑文，当得其详。

其四，周必大《二老堂杂志》："秘阁画有小本李白写真，崔令钦题。"任半塘按"此事时地均无可考"。

综上，任半塘先生得出一个结论：

按《新唐书·艺文志·乐类》既载令钦有教坊记，当时所见自是原书足本，必有自序。序谓"今中原有事，漂寓江表，追思旧游，不可复得，粗有所识，即复疏之"，足见作此记时，正在安史乱中避地润州之际。又按《旧

[1]胡适：《胡适古典文学研究论集》 上册，上海古籍出版社，2013 年，第 493 页
[2]《教坊记笺订》，中华书局，1962 年，第 37-40 页。

唐书》四二《职官志》，曾列著作佐郎及礼部员外郎，皆从六品上阶，诸部郎中从五品上阶，国子司业从四品下阶，《新书》三六以下《百官志》同。令钦于开元中始官左金吾仓曹参军（从八品下阶，详“自序”）。天宝中迁著作佐郎，转礼部员外郎；肃宗时始改仓部郎中，然后入蜀，刺万州，游绵州，国子司业乃最后之职。综上所云，令钦之身世、籍贯、著述、书翰、游踪及宗教信仰等，均略可以见，固不得云无考。

应该说这是比较合乎事实的一个推论。在1964年《教坊记笺订》重版跋文中他又提出了两条新史料，将崔令钦生活的时代往后推：“此编印行后，师友垂教，获益良多。崔令钦曾为柳芳《唐历》写《唐历目录》一卷，其时代已到德宗建中三年。其说另详。”这里所说的“师友垂教”，是指张旭光的发现：

（一）郑樵《通志·艺文略·史部·编年类》：“《唐历》四十卷，唐柳芳撰，起隋恭帝义宁元年，讫（唐德宗）建中三年(617--782)。《唐历目录》一卷，唐崔令钦撰；据柳芳《(唐）历》，钞其事目。”

（二）高似孙《史略》卷三：“(唐）肃宗诏柳芳与韦述缀辑吴兢所撰《国史》。会述死，芳续成之；叙天宝后事，弃取不伦，史官病之。后坐事，贬黔中，从高力士质开元、天宝及禁中事；仿编年法为《唐历》四十卷。然不立褒贬义例，为诸儒讥讪。按《唐历》起义宁元年（617），讫建中三年（782）。……又《唐历目录》一卷，唐崔令钦撰。”

《唐历》记事下限既是唐德宗建中三年（782），则崔令钦据《唐历》写《唐历目录》，必然要在《唐历》全部完成之后，就是必然要在《唐历》下限的建中三年(782)之后。唐代不可能同时有另一个崔令钦。然则《教坊记》作者崔令钦不仅是玄、肃二宗，而是玄、肃、代、德四个朝代的人，当可确定。[1]

同在六十年代，岑仲勉在其遗著《郎官石柱题名新考订》“主客郎中”下补充崔令钦于张巡、姚沛下。并根据《旧唐书·职官志》“主客郎中，从五品上；国子司业，从四品下”，谓“顺题名次序而下，令钦官主中当在肃、代之间”。[2]这进一步丰富了崔令钦的履历。

---

[1]张旭光《<教坊记>作者崔令钦的时代》，朱东润、李俊民等主编《中华文史论丛》第17辑，上海古籍出版社，1981年，第104页

[2]写于1961年，上海古籍出版社1981年。中华书局，2004年，第181页

在此之后，崔令钦生平一次较大的突破是陈尚君先生《李白崔令钦交游发隐》一文[①]。其主要的贡献是发现了天宝末年至安史之乱中崔令钦为宣城县令的经历以及他与李白、周昉等人之间密切的交往。其依据的主要资料有三条：

其一：《李太白全集》卷二十八有天宝十四载《赵公西侯新亭颂》一文，其中提及参与建立新亭的人有："长史齐公光义，人伦之师表；司马武公幼成，衣冠之髦彦；录事参军吴镇，宣城令崔钦，令德之后，良材间生。"这个"宣城令崔钦"，他认为就是《教坊记》的作者崔令钦。

其二，宋周必大《二老堂杂志》提到："秘阁画有小本《李白写真》，崔令钦题，苏轼书赞。"任半塘先生曾引用此材料，但没有深究。陈尚君先生发现此画亦见著录于《宋中兴馆阁续录》，云"不知名氏"。而"苏轼书赞"见于《东坡后集》卷四，题作"《书丹元子所示李太白真》"。同时人饶节《倚松老人集》卷一《李太白画像歌》："宣州长史粉黛工，谁令写此人中龙。"周昉曾任宣州长史。陈师道《后山集》卷三有《和饶节咏周肪画李白真》。由此可知李白写真乃周昉所作，崔令钦署题。联系周昉作画经历，结合李白的行踪，周昉为李白作画象的时间，在安史乱前；地点在宣城。当时李白、周昉、崔令钦等人有交游。

其三，《李太白全集》中另有两处提到"崔宣城"，卷十二《经乱后将避地剡中留赠崔宣城》，卷十九《江上答崔宣城》，皆作于天宝十五载春。从诗题中可知，安史乱作，崔尚在宣城职。从时间、地点来看，"崔宣城"和崔令钦的经历，恰恰相合。此外，前诗对崔宣城音乐才能的描写，可视为崔令钦《教坊记》的旁证；而后诗的内容还显示两人可能在长安时已结识。

最后，陈尚君先生根据任半塘先生对崔令钦官历的推算，崔令钦的官阶逐渐迁升，中间并无离职之迹，安史初乱时所任职，似有空缺。而宣城唐为望县，县令的官阶约为正六品下，和上述崔令钦的官阶恰好契合。又根据李华《润州天乡寺故大德云禅师碑》"礼部员外郎崔令钦常（通尝）为丹徒，宗仰不怠。"丹徒为润州属县，碑文作于天宝十一载，比《赵公西侯新亭颂》早三年，崔令钦当系从丹徒令徙为宣城令。这样一来，崔令钦天宝末至安史之乱起期间两段经历得到补全。

陈尚君先生对崔令钦生平中宣城宰这一段经历和与李白等人交往事迹的补

①陈尚君《李白崔令钦交游发隐》，《复旦学报》（社会科学版）1980年第4期

充，具有重要的意义。对崔令钦而言，是其生平事迹空白的重要填补；对李白而言，与崔令钦的交往促成了他对教坊音乐的了解，自然就具备作《菩萨蛮》词的条件，为这一千年聚讼的问题找打了一种新可能。后面我们将引用新出墓志来证明崔令钦为官宣城经历的真实性，然而陈尚君先生次说却并没有得到后世研究者的重视，这不能不说是一个重大的遗憾。

九十年代以来，有关崔令钦生平的一些观点，大多在前述各家的成果之上有所修正。如《中国文学家大辞典·唐五代卷》吴企明所撰“崔令钦”条：

> 博陵（今河北定县）人。开元中，以父荫为左金吾卫仓曹参军，后转著作佐郎。尝任丹徒令。天宝中，迁礼部员外郎。天宝末，避地江南。肃宗时，任仓部郎中。肃、代之间，又转主客郎中。大历初，出任万州刺史（刘长卿《寄万州崔使君令钦》）。任满返回长安时，路过绵州彰明，为陇西院作记（吴曾《能改斋漫录》卷五）。返朝后，迁国子司业。①

此后又有李一飞《<教坊记>作者崔令钦生平考补》，补充考证了崔令钦为万州刺史的时间至迟在于广德、永泰间。其平生则如下：

> 崔令钦。唐博陵安平（今河北省安平县）人。少与刘长卿同门受业，玄宗开元中官左金吾卫仓曹参军，天宝中擢礼部员外郎。安史乱起，漂寓江表，肃宗乾元、上元间为丹徒令，代宗广德前后为万州刺史。大历初入朝为主客郎中。终国子司业。德宗建中三年稍后卒。②

此后陶敏先生《全唐诗人名汇考》，对崔令钦也有补考，但其史料和观点亦未超出前人范围。

二、新出墓志对崔令钦家世和交游的补充

从前人对崔令钦的研究中可以看出，除了研究方法的转变创新，资料的挖掘决定了观点的深度。唐代出土墓志数量宏富，已经成为研究唐代人事的宝贵资料库，但迄今却罕见有学者从中发现崔令钦的史料并加以利用，但这并不是说墓志中没有这方面的材料。

---

①周祖譔主编：《中国文学家大辞典·唐五代卷》，中华书局，1992年，第695页。

②李一飞《<教坊记>作者崔令钦生平考补》，《文献》1997年第2期

1997 年 8 月，龙门东山南麓出土《燕曹州成武县尉范阳卢公夫人博陵崔氏墓志铭》，志文作：

伊圣武二年秋（阙一字）月辛巳，曹州成武尉范阳卢式虚夫人博陵崔氏捐馆，存秋廿。悲夫！有二女子，藐焉始孩。是月也，归葬于河南县万安岩南原，祔先茔，礼也。崔氏之先，英贤继世。夫人，即合州刺史珽之孙，宣城宰令钦之女，太子典设郎荥阳郑光谊之甥也。弱岁，聪敏过人，特为宣城之所钟爱。式虚即崔之自出，知其丽淑，求纳采焉。初笄有行，事姑尽敬。内外姻族，莫不称之。瞻望父兮，鸣琴江左：别离夫也，结绶曹南。靡日不思，忧能成疾。加之遘疠，溘然长往。落方春之浓李，闭厚夜之幽扃。良人未归，赤子在褓。行路为之殒涕，况慈姑乎。彼苍不仁，兹焉何甚！勒铭泉壤，以永哀伤。其铭日：

婉彼淑人兮幽闺婵娟，远父母兄弟兮别所天，侧身东望兮涕涟涟。竟殷忧以终世，长菇恨口穷泉。

给事中王端撰。①

此墓志撰于安史叛军占领洛阳期间，圣武就是天宝十五年（756）正月安禄山伪僭政权燕的年号，安庆绪杀安禄山后一度改元载初，又改天成，但墓志沿用圣武年号。墓志中提到的“宣城宰令钦”，为合州刺史崔珽子，即《教坊记》作者崔令钦无疑。而其见官为“宣城宰”，证实了陈尚君先生关于崔令钦安史之乱期间为官宣城的说法。除此之外，墓志还记载了卢氏、崔氏、郑氏之间的婚姻关系，是崔令钦家族的重要史料。

卢式虚娶崔令钦女，而“式虚即崔之自出”，是卢式虚母亦为崔氏。墓志又云崔令钦女为“太子典设郎荥阳郑光谊之甥”，据此，崔令钦娶郑光谊女，这也是一个新材料。从这里可以看出崔、卢、郑三大山东士族的通婚情况。卢式虚生平不详，郑光谊见于《新唐书·宰相世系表》“七房郑氏”，其世系一段如下：

①按，改志拓片见张乃翔《龙门区系石刻文萃》，第 254 页。《全唐文补遗》第八辑，第 71 页。

子裕，武康太守。	弘谅，泾州司法参军。	仁俭，寿春令。	思敏，余杭尉。	令秀。	光应。	
		仁恺，密州刺史。	爱客，贝州刺史。	令同，沂州司马。	光训。	缵。
					光谊，巩丞。	纶。
						绚。
				令实，泽州司士参军。		

除此之外，传世文献也多可补正这一谱系。如崔融《唐故密亳二州刺史赠安州都督郑公碑》，虽然为残碑，但信息量很大：

公讳仁恺，字仁恺。……曾祖（阙）育，周议曹（阙四字）骑中（阙六字）守；祖子裕，周毕王友大丞相府仓曹武泉郡太守；父宏谅，隋安定郡法曹。……起家补（阙八字）宗卫录事参军拜（阙二字）子通事舍人，迁詹事府主簿。……转幽州三水同蒲城庄二县令。……秩满，迁莱州长史。是时也，青邱负阻，沧海扬波，乃眷行师，深惟利涉，制命公为造船使。……以西候多虞，边寄为重，制授公（阙）州都督府司马。……属高宗外中岱岳预陪（阙十字）寻（阙一字）州长史（阙）。……（阙）权授使持节密州诸军事，守密州刺史（阙）。……居无何，迁使持节亳州诸军事亳州刺史。……（阙）元（阙）岁（阙三字）九月（阙二字）朔廿五日（阙二字）遘疾薨於东都惠训里第，享年七十有六。……夫人清河郡君房氏，隋司隶刺史皇朝赠徐州都督临淄定公之孙，太尉（阙二十九字）。……初丁公忧，哀毁逾礼，乃表奏男智度、女光严出家，以申追福。……有子十人：长曰爱客，万州刺史，赠（阙）州刺史（阙四字）朝（阙二十字）朗州刺（阙二字）子真客，中散大夫晋州临汾令；次子智度，京懿德寺僧；次子固忠，定潞许三州刺史少府少（阙五字）二（阙四字）书（阙）部侍郎；次子慈明，赵（阙六字）卿曹州刺（阙）次子信卿，左屯卫长史。[①]

王昶《金石萃编》收录此碑，但只录残碑上截，阙字较多。咸亨二年，许瀚购得

[①]《全唐文》卷二二〇，第2223-2224页。

丁少山所藏拓本，并翻粘成册，补录文字颇多。其《攀古小庐杂著》卷十二跋“唐郑仁恺碑跋”附十六条跋语，对此碑内容有详细考证。

端方《陶斋臧石记》卷二十七收录了一方《唐故永州□卢司马夫人崔氏墓志铭并序》云：

> 夫人讳，字，清河武城人也。……汉末尚书琰字季珪，即夫人十六代祖，人物推为第一，贵族王叶金柯。七代祖休，后魏右仆射，以明范佐时，代传芳烈，华夏钦德，故封建氏望居众姓冠首。曾祖合州司马讳玄默，祖汉州德阳令讳思庆，父朝散大夫太原祁县令讳庭实，皆礼训承袭，敦宗儒墨。宇人多诸惠政，化理光于颂声。外祖度支郎中军器监范阳卢讳福会。……笄年，嫔于卢君，君讳峤，少补斋郎，历陈州参军、衡州司法、邵永二州司马，赐绯鱼袋。……贞元九年龙次癸酉六月廿六日终于洛阳履信里之私第，享年六十有九。……小女适故大理司直荥阳郑缵。[1]

端方认为志中所云“小女适故大理司直荥阳郑缵”，即《新唐书·宰相世系表》密州刺史仁恺玄孙、光训子郑缵。又据赵佶《唐故给事郎守永州司马赐绯鱼袋范阳卢峤墓志铭并序》：卢峤：“显祖安寿，皇朝绵州长史。大父正纪，汝州司马。烈考抗，绛州闻喜令。”卢峤贞元七年卒。[2]郑缵为郑光谊之侄，娶卢峤女；崔令钦娶郑光谊女；卢式虚父娶崔氏，卢式虚本人娶崔令钦女。这是崔、卢、郑联姻关系网络的一个侧面。

崔令钦女墓志的撰者王端，此人亦开天年间非常活跃的文士。《登科记考》列于开元二十一年登第，与元德秀、阎伯玙等同时。权德舆《唐故尚书工部员外郎赠礼部尚书王公改葬墓志铭（并序）》载：

> 元和十年秋，故兵部尚书赠尚书右仆射王公之孤曰元泰、元质、元弼等，举其王考赠礼部尚书之殡于玉山，王妣赠陇西郡太夫人李氏之窆于颍阳，泣问龟策，得八月壬寅安祔于万年县凤栖原吉，克成先志，孝孙之心也。尚书讳端，字某，太原人。曾祖某，某官。祖某，某官。代理儒术，至公以文学策名，举进士宏词，连得隽于春官天官之下，解巾崇文馆校书郎，改右骁卫兵曹掾，陇右节度奏授大理评事，为其上介。天宝十年拜监察御史，十三年转殿中侍御史，俄以本官内供奉赞东京畿采访之重，十四年迁工部员外郎。

[1]按，端方录文有脱误，今据《全唐文补遗》第四辑，第75页。
[2]《全唐文补遗》第六辑，第106-107页

谢病请长告，南浮江湖，因寓幽陵，兵乱，启手足于行次，春秋若干，是岁乾元二年也。娶陇西李氏，隋太师申国公穆五代孙，吏部郎中问政之孙，城门郎韶之女，贤明有仪操。生子三人，长曰绰，被服缁褐，修无生法。次曰纾，以文章继公，用隽造履清近，谏垣载笔，在帝左右，纲纪都曹，典司库兵，历外郎正郎，直诚厚行，为士君子仪矩。次曰绍，繇小司徒三为六官，於外则保厘东郊，节制徐方。

李德辉先生引用崔令钦女墓志，认为撰者王端圣武二年秋官给事中，与权德舆所说王端同时但仕历不同，或为另一人①。按天宝十五年正月初一，安禄山在洛阳称大燕皇帝，改元圣武。至德二载（757）正月五日，安庆绪杀安禄山代立；十月郭子仪所部在回纥兵配合下大败安庆绪部队于陕郡，十六日安庆绪率所俘哥舒翰等30余人及余部从洛阳逃往邺城，唐军遂收复洛阳城。为崔令钦女撰墓志之王端，在安庆绪伪政权下为“给事中”，并不能用正常的官职来衡量。权德舆所说王端天宝十三年以殿中侍御史兼东京畿采访使，十四年迁工部员外郎，而随后“谢病请长告，南浮江湖”，其实是为王端避讳。王端应该是在安史叛军占领洛阳之后被授给事中的伪职。背上这一罪名，不是光彩的事。王端乾元二年（759）卒，但权德舆对其卒的地点语焉不详，只是说“南浮江湖，因寓幽陵，兵乱，启手足于行次”。《史记·五帝本纪》云：“舜归而言于帝，请流共工于幽陵。”《集解》引马融说：“幽陵，北裔也。”《楚辞·大招》“北至幽陵”。王逸注：“幽陵犹幽州也。”因而我们怀疑王端是被安庆绪叛军挟持一同东逃，后卒于范阳史思明伪政权中。王端之子王绍后贵为兵部尚书，王绍之子再请权德舆为王端撰墓志，其间政治风波已经平息，所以权德舆用“幽陵”一词，就是暗示读者，真可谓“良史”。

王端的生平资料可见者有下面一些。开元二十六年，王端为崇文馆校书郎，撰《崔茂宗妻贾氏墓志》。②同年，撰《唐铁像颂》（其中云“戊寅岁，易人思邵父美杜母嘉，愿力谋不朽，是用托颂于端，端文馆之吏也，敢不【？】若”，据此知为开元二十六年。）天宝元年，王端署“右骁卫兵曹参军”，撰《李符彩墓志》：志主五代祖李穆，申国公。曾祖李琮，井陉令。祖李敬止，卫州司马。父李问政，

①《全唐文作者小传补正》，辽海出版社，2010年，第335页。
②见《洛阳新获七朝墓志》，第222页；又见《洛阳出土鸳鸯志辑录》，第82页。开元二十九年王缙撰《崔茂宗墓志》，见《七朝》第234页，《鸳鸯》第80页。

和州刺史。墓志为“（阙一字）领军卫仓曹参军赵骅书”。[1]天宝三载，《李韶妻崔氏墓志》，李韶为李问政子，与李符彩为兄弟。其三女，长归崔涉，次郑咸，次王端[2]。李韶与李符彩为兄弟，韶一女嫁王端。所以李符彩墓志为王端撰才能可通。又天宝三载墓志有署“右口尉兵曹参军口端”所撰《李濛墓志》，云“五代口口口封于申穆生鹰扬郎将琮，琮生口口口口口口口口生吏部郎中问政，问政生城门郎口口口公口有文德。”[3]李韶妻崔氏墓志中，李韶正好署城门郎，其中提到一子蒙，就是此志志主，也就是王端之小舅子，因而这篇阙名当即王端。

天宝年间，王端与当时活跃的文化名人有密切的交往。《新唐书》卷一百四十九《王绍传》：

> 王绍，本名纯，避宪宗讳改焉。自太原徙京兆之万年。父端，第进士，有名天宝间，与柳芳、陆据、殷寅友善。据尝言：“端之庄，芳之辩，寅之介，可以名世。”终工部员外郎。

出土墓志中也可以看到王端的交游群体。开元二十八年陆据撰《源衍墓志》：

> 口口口口口函洛，霸河西而争天下；魏起恒代，朝云朔口口诸元。大王小侯，相望信史，其源氏乎。君讳衍，河南人也，左丞府君讳光俗之中子。…惟君杳冥深中，虚白通理。外万物而不遗世业，营四海而罕有事心。出处驰张，莫见其际。居常说让，后于五尺之童；临危隐死，重于千乘之国。非役役者，具蹈道欤。后来有柳芳、王端、殷晋、颜真卿、阎伯玙，皆稀世鸿宝，一相遇便为莫逆之交。夫君辩不如柳，庄不如王，介不如陈郡，勇退不如颜氏，危言不如伯玙。然此五君子，动静周旋，辄以君为表缀，何哉？岂不以处衡轴之中，无适莫之谓。…据不佞，亦从竹林之会，相与考君德业，雅合谥典，非臣下所制，阙而不书。噫！知己胡可再得，祝予所以永叹。[4]

《新唐书》之语，正好可以陆据墓志中的说法对应。源衍、柳芳、王端、殷晋、颜真卿、阎伯玙、陆据等人之“竹林之会”，共同构成了一个文化圈子。他们相互请托为文，又相互标举榜题，大似魏晋风流。近年出土《陆据墓志》[5]，即王端天宝十四载撰，志文中说“仆忝田苏之游，抚孤增恸；仰林宗之德，勒铭无惭。”

---

[1]《全唐文补遗》第一辑，第152-153页。
[2]《河洛墓刻拾零》，第354页。
[3]《全唐文补遗》千唐志斋新藏墓志专辑，第192页。
[4]《全唐文补遗》第六辑，第61-62页。
[5]陆据墓志录文，见《全唐文补遗》千唐志斋新藏墓志专辑，第235-236页。

《春秋左传·襄公七年》："无忌不才，让其可乎？请立起也！与田苏游，而曰好仁。"杜预注："田苏，晋贤人。苏言起好仁。"所谓"田苏之游"，就是与贤者仁人交往。这一典故在同事打李邕、颜真卿文中都有运用。李华在著名的《三贤论》中详细描绘了天宝时期文士的交往圈子，文中列举了王端交好之柳芳、陆据、殷寅等人，但却没有提到王端，颇令人费解。但仔细梳理崔令钦与王端的关系，崔令钦与李白的关系，崔令钦与其他人的关系，各种线索交错，能绘制出一副庞大的盛唐文人交游群。

附录二：高丽伎与胡旋舞新说——从《新唐书·礼乐志》中一则“错简”说起

《新唐书》卷二十一《礼乐志》在描述高丽伎的乐舞内容时，最后有一句：“胡旋舞，舞者立毬上，旋转如风。”古今校勘者都未指出其中有问题，研究胡旋舞者或忽视这条材料，或引证为高丽乐中有胡旋舞的史料。胡旋舞是西域盛行之舞，在唐代多出自胡人脚下，为何会与东北亚的高丽乐有关？对照《通典》《旧唐书》《唐会要》《新唐书》有关部分的记载，可以断定这是《新唐书》“错简”的问题——此段内容，《通典》《旧唐书》本在康国伎中[①]。但这只是第一层，并不能让我们就此释疑：《新唐书》的编者为何会犯这样的“错误”？《新唐书》的审查者为何会被蒙蔽？千年以来的读者为何又视而不见？《通典》等书是否正确？要揭开这一系列疑问，需要对高丽伎和康国伎的音乐源流及其演变作一番梳理，回到历史的语境中，探究《新唐书》编撰者产生这一“误判”的原因。本文试图从此点出发，理清这一问题的始末。

一、十部伎与四夷乐两种分类体系

要弄清楚高丽伎和康国伎的源流，首先应理清其在历代史书尤其是正史类音乐志中所属的部类情况。为了适应音乐发展的需要，中国古代正史类音乐志在编写的过程中，抽绎出很多音乐门类，它们在史书编撰的演进中大多被保留下来，所以历代正史音乐志有稳定的书写结构，这也是中国古代史书的一个显著特征。以《旧唐书》为例，后晋史臣对《乐志》的编撰有大致的框架。据赵莹《论修唐史奏》中说：

---

①今天学者中，指出这一问题的似乎只有罗丰先生，见其《隋唐间中亚流传中国之胡旋舞——以新获宁夏盐池唐墓石门胡舞图为中心》，《传统文化与现代化》1994 年第 2 期。但罗丰先生的文章重点不在辨析这一误记。

> 四悬之乐，不异前文，八佾之容，或殊往代。隋唐已来，乐兼夷夏，乃有文舞、武舞之制，坐部、立部之名。天宝之初，云韶大备。宝应之后，音律渐衰。郊庙殿廷，旧章斯缺。自咸秦荡覆，钟石沦亡。龙纪返正之年，有司特铸；悬乐旋宫之义，空有其文。请下太常寺，其四悬、二舞增损始自何朝，及诸庙乐章、舞名、开元十部用废本末，一一按录，以凭撰述《乐志》。[①]

检今本《旧唐书》，基本遵循上述结构。通观南北朝至宋代的正史、政书类音乐志，高丽伎和康国伎是其中两个小的门类，而其所属的上级门类，历代却有变化。通观《隋书》以来几部重要史书中这两个部伎的分属情况我们可以看到：在十部伎和四夷乐两个音乐门类体系下，高丽伎（乐）和康国伎（乐）的归属存在混乱的情况：《隋书》《唐六典》和《新唐书》一系的史书将它们归属于十部伎的门类下，而《通典》《唐会要》《旧唐书》一系史书则将其放到四夷乐的门类中。为了深入探讨造成这一史书记载的混乱原因，首先应当理清十部伎和四夷乐这两大音乐体系的内涵和联系。

十部伎是成熟时期燕乐的统称，其前身有七部伎、九部伎，此今人所熟知者。关于十部伎的内容，《唐六典·太常寺·太乐署》说得很清楚：

> 太乐令掌教乐人调合锺律，以供邦国之祭祀、飨燕；丞为之贰。……凡大燕会，则设十部之伎于庭，以备华夷。一曰燕乐伎，有景云乐之舞、庆善乐之舞、破阵乐之舞、承天乐之舞；二曰清乐伎；三曰西凉伎；四曰天竺伎；五曰高丽伎；六曰龟兹伎；七曰安国伎；八曰疏勒伎；九曰高昌伎；十曰康国伎。[②]

《唐六典》中每一类部伎之下还有小注，标识改伎乐所用乐器。每一部伎也有独立的舞乐样式，这一点看史书中对各部伎的具体乐舞形态的描述就能理解。有一点值得注意，十部伎中虽然相当一部分源于四夷之乐，但史籍还是注意到了二者之间的区分。如《旧唐书·音乐志》载：

> 高祖登极之后，享宴因隋旧制，用九部之乐，其后分为立坐二部。今立部伎有安乐、太平乐、破阵乐、庆善乐、大定乐、上元乐、圣寿乐、光圣乐，凡八部。……自破阵舞以下，皆雷大鼓，杂以龟兹之乐，声振百里，

---

① （清）董诰等编：《全唐文》卷八百五十四，中华书局，1983年版，第9864页。
② 《唐六典》卷十四，中华书局，1992年版，第402-405页。

动荡山谷。大定乐加金钲，惟庆善舞独用西凉乐，最为闲雅。……自长寿乐已下皆用龟兹乐，舞人皆著靴，惟龙池备用雅乐，而无钟磬，舞人蹑履。[①]

《唐会要》“燕乐”条下也有相同的描述。这里的龟兹乐与西凉乐，显然不是十部伎中的龟兹伎与西凉伎，而是统称。“乐”与“伎”两个词的区别用法，也是从此而来，这也蕴含了史志作者对十部伎与四夷乐不同的理解，《新唐书·礼乐志》表达得最为清楚：

至唐，东夷乐有高丽、百济，北狄有鲜卑、吐谷浑、部落稽，南蛮有扶南、天竺、南诏、骠国，西戎有高昌、龟兹、疏勒、康国、安国，凡十四国之乐，而八国之伎，列于十部乐。[②]

虽然认识到了十部伎中源于四夷的部分与四夷乐为两个类别，但在具体辨别二者时，古人还是有分歧。四方乐或四夷乐的概念起源很早，可追溯至《周官》时代的“鞮鞻氏掌四夷之乐与其声歌”，因此，历代史书尤其是正史的编撰者都受到这种观念的影响。唐代史书的编撰当然也不例外，如《通典》《唐会要》《旧唐书》一系的史书中都引用《周官》四夷乐的材料，都是四夷以华夏为中心的音乐观念之体现，其实质指向的是乐舞的地域差异。唐代史书中有明确以“四夷乐”为音乐分类的文献，最早是唐国史音乐志刘贶的《太乐令壁记》。[③]《玉海》中记载了此书简要的章目：

上卷乐元：歌一、诗二、舞三、抃四、律吕五；

中卷正乐：雅乐六、立部伎七、坐部伎八、清乐九、西凉乐十；

下卷四夷乐：东夷十一、南蛮十二、西戎十三、北狄十四、散乐十五、乐量十六、陈仪十七、兴废十八。[④]

刘贶之书成于开元九年之前[⑤]。往前追溯，唐初修八史，仅《隋书》有《音乐志》，其中虽然提到“天和六年，（北周）武帝罢掖庭四夷乐”，但此时尚未成立“四夷乐”的音乐分类。由此观之，晚至开元初期，四夷乐才作为一种与十部伎不同的音乐分类在正史类史籍中流行。

---

①《旧唐书》卷二十九，中华书局，1975年版，第1060页。
②《新唐书》卷二十二，中华书局，1975年版，第478-479页。
③参考孙晓辉《两唐书乐志研究》，上海音乐学院出版社，2005年版，第100页。
④《玉海》卷一百五，江苏古籍出版社、上海书店1987年联合出版，第1921页。
⑤参考秦序：《刘贶与<太乐令壁记>》，《黄钟》1992年第1-2期。

反观十部伎则不然。其产生经历了从隋代七部、九部而后唐代十部的过程。所谓部伎，指的是成套而完整音乐形态。其各自的成熟过程或者说定型过程不同，后面我们会谈到的高丽伎、百济伎即是如此。到了隋代，整体的部伎开始成型。《隋书·音乐志》："始，开皇初，定令置七部乐：一曰国伎；二曰清商伎；三曰高丽伎；四曰天竺伎；五曰安国伎；六曰龟兹伎；七曰文康伎。又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。"从这段话中可以看出，七部乐尚未完全定型，所以有"杂有疏勒等伎"的描述。《隋书》接着上文又说："及大业中，炀帝乃定清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕，以为九部。"[①]说明隋炀帝对音乐进行了一次全面、定型化处理：包括乐种的选择、命名、排列顺序。

从上面的简要分析可以看出：四夷乐和十部伎其实是两种不同体系的音乐分类。与十部伎"华夷兼备"的音乐成分相比，四夷乐是以地理为标准来划分的，指向的是音乐的来源，这是中国古代夷夏思想在音乐领域的体现。然而，四夷乐的音乐分类在开元时期盛行，则有深刻的社会原因。开元年间，正是大唐国力雄厚、礼乐昌明、四夷来宾的时期。四夷乐的提倡，一方面满足了帝王的虚荣心；另一方面也是当时礼乐思潮下的产物。礼乐领域中四夷乐的提倡，不止在燕乐领域，在俗乐中也有体现：考察《教坊记》中的三百四十三个曲名就会发现，其呈现出显著的四夷分布，如《苏莫遮》《菩萨蛮》《南天竺》《拂林》《北庭子》等。自古以来，四夷乐作为一种音乐形态，无论史学家、礼乐之士如何提倡、书写，它们都是客观存在的，并且不断变化。但将之作为一种音乐分类编写进史书，却需要有历史和现实的基础。

二、十部伎与四夷乐的分流与矛盾

汉魏以前，传统华夏音乐和四夷乐的交流很少，加之音乐思想中对"郑声淫"的批判一直保持高压，所以四夷乐和华夏乐的正面冲突很小。魏晋以后，五胡入华，胡乐的冲击可以说是千年不曾有过的变局，曼妙的胡乐一下子点燃了汉人千年不曾体验过的音乐狂热。《乐记》说："王者功成作乐，治定制礼。"隋承南北

[①]《隋书》卷十五，中华书局，1973年版，第376—377页。

朝以来的分裂局面而大一统，正是重建礼乐之时，如何调节式微的华夏正声和兴起的胡乐之间的关系，便成为组建国家正统用乐亟待解决的问题。胡乐涌起的大潮是无法改变了，隋初所作的努力也只为争取华夏正声的一点颜面：七部乐中只有国伎、清商伎为华夏风格，而据《通典》“四方乐”条下的记载，所谓“国伎”实为七部伎之别称：“周武灭齐，二国（高丽、百济）献其乐，合西凉乐，凡七部，通谓之国伎。”[①]则华夏正声，更式微殆尽了。胡乐的兴起是不可遏制的了，问题只是如何归化。中国古典音乐中，政治教化推崇的是古之乐，而统治者嗜好的是今之乐，这是一个经典的悖论。中古时期的华夏正声与胡乐之争也是如此。

胡乐兴起并业已成为官方用乐的主体，如何将这种局面融入传统史书音乐志的书写中是唐代史学家面临的棘手问题。因为传统史书对华夏音乐的描述自成一套系统：从上古音乐，到五音、八音、十二律吕、郊庙乐、燕乐等等，这一方面是音乐的实际情况发生变化，另一方面则是史书书写结构的滞后。因此，唐代史学家沿用了隋代“部伎乐”这一概念，来描述胡化程度非常深的燕乐体系，在“十部乐”概念的基础上产生“坐部伎”“立部伎”两个概念。然而，“部伎乐”并不能完全概括当时的音乐实际情况，那些没有被纳入十部伎中的音乐，其实际影响还存在，这就牵涉到十部伎的选取标准问题，如《通典》“四方乐”条下说：“（炀帝）平林邑国，获扶南工人及其匏瑟琴，陋不可用，但以天竺乐传写其声，而不列乐部。”而《隋书》在面对这个问题时，也只是说：“始，开皇初，定令置七部乐：一曰国伎；二曰清商伎；……又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。”含混表述过去。唐代由于外来音乐的流行，这个问题就更为突出了。如何处理当时盛行的四夷乐？唐代史臣们稽古找出“四夷乐”这一概念，来描述实际存在的四夷乐情况，这一社会实际的需要正好和当时礼乐复兴的高潮叠合在一起。所以在开元年间，四夷乐作为一种音乐分类被写入官方史志中，成为新的一类。

然而，这一看似完满的处理，在史书实际操作过程中却马上暴露出问题：十部伎和四夷乐两个分类体系存在重复。为了避免书写冗赘，史臣采用省略的办法，即详此则略彼，或者说“互文”：《通典》中的“十部伎”但列名目，而描述放到“四方乐”中，《唐会要》因之，《旧唐书》因之；《唐六典》《新唐书》一系史料，

[①]《通典》卷一百四十六，第3726页。

十部伎中有具体描述，而四夷乐或者四方乐中则备目。但这里有一个认知上的误区：当时的史臣认为十部伎中除燕乐、清乐伎两种，几乎都是四夷乐。这就造成十部伎中来自四夷乐的部分跟四方乐中的相关部分是等同的错觉，同时也造成唐宋史书音乐志中四夷乐被十部伎“遮蔽”的问题。前文引赵莹《论修唐史奏》也没有提到四夷乐，可见《旧唐书》的编者已经以十部伎置换四夷乐了。如前所述，十部伎是基于燕乐的需要，按照政治意志、乐用、乐理等原则改编的音乐体系，而四夷乐是从音乐的地缘来源、民族因缘所作的一种分类，其音乐形态接近于自然原生状态。

事实上，十部伎中源自四夷乐的部分与四夷乐的原生形态，源同一派而二水分流。其早期可能差异不大，演变至后期则大相径庭。如《通典》“四方乐”中“东夷二国乐”下载：“至天后时，高丽乐犹二十五曲。贞元末，唯能习一曲，衣服亦渐失其本风矣。其百济至中宗时，工人死散；开元中，岐王范为太常卿，复奏置焉。文康礼曲者，……至贞观十一年黜去之，今亡矣。”杜佑所说的高丽乐其实是高丽伎，而所谓“本风”，则是指高丽乐的原始形态。这反映了十部伎中源于四夷乐的部分与其原始状态的分流情况。

通观《隋书》以来史志有关高丽伎和康国伎等部伎的描述，也可以发现它们从北朝至隋初的萌芽、整理，再到唐代的定型、衰落、亡佚，整个过程都在嬗变，比如乐曲的散佚、曲名的改换、乐工的沦替等等，但部伎的总体特征和性质未变。而有关高丽乐、康国乐等四夷乐的演变形态，从《隋书》以来的史志都未曾记载。这是史志体例冲突的结果，他们被高丽伎、康国伎等部伎形态所“遮蔽”。四夷乐的记载，转移到了正史的其他体例中，比如纪传、其他志类，如《新唐书·五行志》中就记载了：“胡旋舞，本出康居，以旋转便捷为巧，时又尚之”。这是我们理解康国乐的重要资料，也是我们后文判断胡旋舞出于康国乐的核心证据。其他书写形态也零星记载的四夷乐情况，比如《教坊记》《乐府杂录》《羯鼓录》等音乐笔记。这些是我们恢复四夷乐的重要依据。

三、胡旋舞的真正归属问题

据上面的分析，可以对《新唐书》“胡旋舞”条“错简”情况出现的原因做

一个基本推论：这则“错简”是在十部伎和四夷乐两个书写体系（或者说两种音乐分类体系）并存情况下产生的概念混淆。回顾胡旋舞经历的一系列史书“误判”，从《通典》到《新唐书》，从康国伎到高丽伎，从问题的出现到确证均反映出当时史学家们对乐舞书写的继承和反思。即便如此，《新唐书》将其归属于东北亚的高丽伎依然令人费解，我们必须弄清楚高丽伎、康国伎的产生的始末，尤其是高丽伎的胡化现象，才能解开《新唐书》编撰者将其安插在高丽伎中的疑惑，探究胡旋舞归属的真相。

（一）康国伎与胡旋舞的关系

《隋书》中所载早期的七部乐、九部乐，都没有胡旋舞。就康国伎而言，需要作深入考察。据《隋书》载：

> 康国，起自周武帝娉北狄为后，得其所获西戎伎，因其声。歌曲有《戢殿农和正》，舞曲有《贺兰钵鼻始》《末奚波地》《农惠钵鼻始》《前拔地惠地》等四曲。乐器有笛、正鼓、加鼓、铜拔等四种，为一部。工七人。[1]

康国乐是北周时转经突厥传入的，突厥中的确有大量西域胡人，而且这些胡人是胡旋舞的主力军。这里只是说“因其声”，所以后面舞曲、歌曲名都是胡语，这是康国乐的原始目名。具体而言，比如其中的乐器，也具有西域特殊。比如铜拔（即铜钹），《通典》说“出西戎及南蛮”。林谦三认为其源出于西亚，后流传于印度，又传入中亚，然后才传到中国[2]。周菁葆更将铜钹的历史推衍至美索不达米亚乌尔王朝及亚述王朝时期，其东渐的历史可以追溯到波斯阿契美尼德王朝，其后分别流传至印度及中亚等地[3]。康国中流传的乐器，可能就是从波斯传入的，进而流入北周。在河南安阳北齐范粹墓所出土一件黄釉瓷扁壶上（图一），描绘了一副乐舞图，据发掘简报描述：

> 该壶以两幅乐舞场面最为突出，即在一杏仁状边框内刻划出五人一组的乐舞活动形象。中央一人婆娑起舞于莲座上。右手前伸，左手下垂，双足腾跳，反首回顾，动态盎然。左边二人：一有髭须者双手持笛吹奏。另一人，

[1]《隋书》卷十五，第379—380页。
[2]林谦三：《东亚乐器考》，人民音乐出版社，1962年，第27页。
[3]周菁葆：《丝绸之路上的铜钹》，《乐器》2012年第2-3期。

侧身，注视舞者，双手仰起作打拍状。右边二人：一人手执五弦琵琶作弹奏状，另一人面向舞者，双手击钹。唐刘言史诗云："跳身转毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软，四座无言皆瞪目，横笛琵琶偏头促。"正是这一场面的写照。五人均高鼻深目，身穿窄袖长衫，腰间系带，着靴的胡装，可能属当时西域人形象。[①]

从这一描述中可以清晰得看出瓷瓶上乐舞场面与《隋书》所载康国伎的关系。更值得注意的是，发掘简报引唐刘言史诗形容瓷瓶上中间独舞的形象，其诗名《王中丞宅夜观舞胡腾》。而就静止的图像而言，也颇难分清究竟是胡腾舞还是胡旋舞。总之，这一乐舞场景证明了早期康国伎中可能存在胡旋舞的情况，这是康国伎与康国乐未曾分流时的状态。

然而从演变形态而言，发展到唐代的康国伎，其中已无胡旋舞存在的可能。《隋书》所载九部伎之胡曲，至唐代多半已经亡佚，或者不会演唱。史志所载十部伎乐舞在工人、舞人的装束上基本是统一的华夏礼服，唯有天竺乐的发型和服饰不类中华，但佛教流传中国已久，所谓"朝霞袈裟"者，也不足为异。再从乐器上看，虽然乐器渊源于外族，但其实已经相当统混一，四夷特色已很模糊。而康国伎，其舞者"绯袄，锦袖，绿绫浑裆葱，赤皮靴，白葱帑"，这样的装束已完全没有康国的色彩了。而《新唐书》在记录十部伎下康国伎时，补充说道："工人之服皆从其国。"这种说法未见之前的典籍。何谓"从其国"，当然是指康国，即康国乐的原始形态。康国服，自然是胡服了。这显然是用早期的康国伎（康国乐）"想象"唐代发展、嬗变了的康国伎。

图：北齐范粹墓乐舞黄釉瓷扁壶（资料来源：河南博物院网站。）

（二）高丽伎与胡旋舞的关系

关于高丽伎，其源头有三个。据《通典》记载："宋代得高丽、百济伎。魏平冯跋，亦得

①河南省博物馆：《河南安阳北齐范粹墓发掘简报》，《文物》1972年第1期。

之而未具。周师灭齐，二国献其乐，合西凉乐，凡七部，通谓之国伎。隋文帝平陈，得清乐及《文康礼毕曲》，而黜百济。”[1]《唐会要》的记载略有不同：“隋文平陈，及《文康礼曲》，俱得之百济。”[2]据此，高丽伎的第一源头是南朝宋所得。刘宋跟高丽的确保持有比较频繁的交往，这从《宋书》中可以看到，仅《文帝纪》元嘉年间，高丽就有六次遣使献方物，这里面极可能包含献乐。第二个源头是北燕冯跋。北燕毗邻高丽，文化交流密切。北燕自然有可能获得高丽伎，至北魏太武帝灭北燕，高丽伎自然流入北魏。这两个源头，在当时的情况下，皆不可能跟胡旋舞有关，因为那时西域乐舞才初入华夏，就更不可能传到东西悬隔的高丽，再由高丽输入中国。

但南朝宋和北魏所得到的高丽伎皆不完整，于是有第三个源头，就是北周时高丽献乐。据《隋书·音乐志》载：“疏勒、安国、高丽，并起自后魏平冯氏及通西域，因得其伎。后渐繁会其声，以别于太乐。……高丽，歌曲有《芝栖》，舞曲有《歌芝栖》，乐器有弹筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笛、笙、箫、小筚篥、桃皮筚篥、腰鼓、齐鼓、担鼓、贝等十四种，为一部。工十八人。”[3]其中“疏勒、安国、高丽，并起自后魏平冯氏及通西域，因得其伎。”这句话很容易给人造成一种高丽伎与西域诸国有关的印象。而这种印象在传世文献中还有。《玉海》卷一百〇五唐“九部乐”条载徐景安《乐书》引《古今乐纂》之文：

> 隋文帝分九部伎乐，以汉乐坐部为首外，以陈国乐舞《后庭花》也。西凉与清乐并，龟兹、五天竺之乐并，合佛曲、池曲也。石国、百济、南蛮、东夷之乐，皆合野音之曲、胡旋之舞也。[4]

这也是造成“胡旋舞”与东夷之乐相合印象的案例。而这种印象也为当时历史现状所“蒙蔽”。南北朝隋唐时期，东北亚地区的胡人在这一地区非常活跃。据荣新江先生的考证，中古时期与高丽较接近的幽州、营州地区，有粟特胡人聚落[5]。这一地区是沟通高丽的陆上枢纽，高丽接触到能胡旋舞的粟特胡人，也在常理之中。高丽乐中的卧箜篌、竖箜篌、琵琶、小筚篥、桃皮筚篥等乐器，都是胡化色

---

[1]《通典》卷一百四十六，第3726页。
[2]《唐会要》卷三十三，中华书局，1955年版，第619页。
[3]《隋书》卷十五，第380页。
[4]《玉海》卷一百五，第1916页。按：此节文字亦见于陈旸《乐书》，但其中存在后人伪造的痕迹，相关辨析详郑祖襄《一段伪造的音乐史料——<古今乐纂>“隋代汉乐坐部”记载辨伪》，《音乐艺术》2008年第1期。
[5]荣新江：《中古中国与外来文明》，三联书店，2001年版，第104—108页。

彩明显的乐器。岸边成雄《唐代音乐史的研究》序说第二章中认为：

> 高丽伎：系高句丽之乐舞，为东夷音乐之代表，其乐器之编成除高句丽特有之“桃皮筚篥”，及“义觜笛”两种以外，其余十二、三种系胡俗乐器，与西凉伎相同，并无东夷乐之特色，几可视作西域乐。[①]

这就是高丽伎“胡化”的直接证据。更充分的证据是，在辽宁朝阳地区唐墓、吉林集安高句丽墓中，都发现了胡人形象的壁画或器物，这证实了丝绸之路在东北亚的延续[②]。

另外，近来有学者考证隋代九部乐中得自百济的《文康乐》，本为粟特康国之乐，东晋以前即已传入中国，除了以原生的胡歌胡舞流传之外，还被改编为丧家乐、假面舞性质的《文康乐》，又演变为歌舞伎《上云乐》之《老胡文康乐》曲。还有一种传入百济，被改编为嘉会宴飨的《文康礼曲》。隋文帝平陈以后，百济《文康礼曲》“反销”中国，摇身一变取代“百济伎”而成为“九部伎”之《礼毕曲》[③]。倘若此，高丽与百济为毗邻国，伎乐也很大程度类似，既然百济伎中有改编过的“康国之乐”，高丽自然也可能存在。

无论《新唐书》的编撰者是否有上面这些史实，循着上述胡化的印象和胡化的痕迹，将胡旋舞安插在高丽伎中，看似有充分的证据，所以后世的读者千载而不悟。事实上，无论从十部伎演变的形态还是胡旋舞依托的背景上看，高丽伎与胡旋舞的关系都只是一种“错觉”。

（三）康国乐与胡旋舞

如前所述，从唐代康国伎、高丽伎的本源和表演形式来看，胡旋舞与此二伎并无直接联系。在较早的《通典》一系列史书中，皆将胡旋舞放在四夷乐下的康国乐中，这正是胡旋舞的真正归属。只是这一系列的史料出于书写的简略性，将这部分内容安排到十部伎中，忽视了十部伎与四夷乐在发展过程中分流的情况。胡旋舞为四夷乐中的康国乐所有，在早期的康国伎中可能有所保存。但在演变过程中，至隋唐燕乐的高丽伎、康国伎，已是程式化的乐舞，没有胡旋舞存在的语

---

①岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》（上），台湾中华书局，1973年，第17-18页。
②孙泓：《从东北亚地区发现的壁画等考古资料看古代西域文化的传播》，《东北史地》2009年第1期。
③黎国韬：《<老胡文康乐>的东传与改编》，《西域研究》2012年第1期。

境了。

首先，胡旋舞须由专门的胡旋女来跳，非一般人能胜任，更不可能普及到十部伎中作为燕乐之用。纵然有一些唐人也能跳胡旋舞，如武延秀："久在蕃中，解突厥语。常于主第，延秀唱突厥歌，作胡旋舞。"[①]但真正跳这种舞的人还是以西域胡人为主，比如粟特胡人安禄山即以胡旋舞擅名。据史料，唐代西域国家献胡旋女只有如下五次：

（开元七年）五月，俱密国遣使献胡旋女子及方物。

（开元十五年）五月，康国献胡旋女子及豹；史国献胡旋女子及蒲萄酒；七月，史国王阿忽必多遣使献胡旋女子及豹。

（开元十七年）正月，米使献胡旋女子三人及豹狮子各一。[②]

这五次都出现在开元年间。后世文献描述胡旋舞也基本上依托以开元年间的背景。这些所献胡旋女皆为献乐表演，并不属于燕乐十部伎舞人行列。如白居易《胡旋女》诗："胡旋女，胡旋女。心应弦，手应鼓。弦鼓一声双袖举，回雪飘飖转蓬舞。左旋右转不知疲，千匝万周无已时。人间物类无可比，奔车轮缓旋风迟。曲终再拜谢天子。"[③]这首诗是李绅、元稹《新题乐府》的原题，诗序云："天宝末，康居国献之。"元白等人的新乐府有意将胡旋舞与安禄山之乱相系，但事实上康国献胡旋女主要在开元间。诗中所描绘的胡旋舞属于献乐表演，不是燕乐表演。

其次，现存文献中，胡旋舞表演的场合也比较多样，并不似燕乐部伎表演的帝王、朝臣专属性。史载安禄山在唐明皇、杨玉环跟前表演胡旋舞就是一个明证。元稹《胡旋女》诗描绘胡旋舞作"蓬断霜根羊角疾，竿戴朱盘火轮炫"，这更是近乎散乐百戏，与十部伎格格不入。《乐府杂录》"俳优"条也说："舞有骨鹿舞、胡旋舞、俱于一小圆毬子上舞。纵横腾踏，两足终不离于毬子上。"[④]在这里，胡旋舞属于俳优戏。又如《新唐书·五行志》中提到："天宝后，诗人多为忧苦流寓之思，及寄兴于江湖僧寺，而乐曲亦多以边地为名，有《伊州》、《甘州》、《凉州》等，至其曲遍繁声，皆谓之入破。又有胡旋舞，本出康居，以旋转便捷为巧，时又尚之。破者，盖破碎云。"[⑤]这完全是一种民间形态。此外，从出土墓葬壁画、

---

①《旧唐书》卷一百八十三，第4733页。
②《宋本册府元龟》卷九百七十一，中华书局，1989年版，第3848--3850页。
③谢思祎：《白居易诗集校注》，中华书局，2006年版，第305页。
④段安节：《乐府杂录》，古典文献出版社，1957年版，第29页。
⑤《新唐书》卷三十五，第921页。

刻画器物上的胡旋舞，也可以看出其形态的多样，与十部伎有显著的不同，相关的研究颇多，兹不赘述。

四、结语

中国古代乐舞的传播是现实性的，具有强烈的时代特征；而落实到书写中，尤其是正史类音乐志的书写又多了一层历史的继承性，这种历史书写惯性的问题，也具有一定的政治色彩。正是这两者之间的矛盾，造成了四夷乐中的“夷乐”被十部伎之“伎乐”遮蔽的事实。《新唐书》中“胡旋舞”条的“错简”正是这一书写矛盾的体现。《新唐书》编撰者敏感的意识到了十部伎与四夷乐两个音乐体系的不同——十部伎中对来自四夷乐的部分所作的整理和改编已经跟完全超出了其本来面目，从而要纠正自《通典》以来一系记载的谬误，使其各得其所。然而由于长期书写的惯性，四夷乐的真正形态已经被遮蔽，《新唐书》的编撰者也无从下手，所以四夷乐仅仅备目，而不描述。

然而，高丽伎音乐的胡化现象和康国乐的华化形态，让《新唐书》的编撰者改变了自《通典》以来的书写传统，将“胡旋舞”安插到高丽伎中。从某种角度来讲，《新唐书》编撰者的认识水平较高，却囿于历史的局限，止步于此。所以他们的安插，使得胡旋舞的实际归属更增困惑。如果《新唐书》的编撰者能破除更多的史书书写惯例，大胆采用当时音乐志之外有关四夷乐的材料，重新书写四夷乐的部分，或许就离“真像”不远了。

其实宋人也不乏对胡旋舞有更深的了解人，其原因就在于他们能够打破传统音乐志的书写体例。比如陈旸，他在《乐书》卷一百七十四《乐图论》中单独分胡部之舞一类，其中“康国舞”的描述为：“工人皂丝布头巾，绯丝布袍锦；领舞二人，绯袄，锦领袖，绿绫裆袴，赤皮靴，白袴帑。舞急转如风，俗谓之胡旋，西戎之乐也 。”他所据的材料还是《通典》以来十部伎中的材料，所以他没能跳出窠臼，但至少他又更接近事实了。在同书卷一五九中论九部乐时，他又说：

> 隋大业中，备作六代之乐，华夷交错，其器千百。炀帝分为九部，以汉乐坐部为首，外以陈国乐舞《玉树后庭花》也，西凉与清乐并龟兹、五天竺国之乐并合《佛曲》、《法曲》也。安国、百济、南蛮、东夷之乐并，

合野音之曲，胡旋之舞也。《乐苑》又以清乐、西梁、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕为九部，必当损益不同，始末异制，不可得而知也。观开皇中，颜之推上言："今太常雅乐尽用胡声，请凭梁国旧事，考寻古曲。"高祖曰："梁亡国之音，奈何遣我用邪？"由此观之，隋唐之乐，虽有雅、胡、俗三者之别，实不离胡声也。历代沿袭，其失如此。圣朝宜讲制作，削去而厘正之，实万世利也。[①]

这里，他的理解已近乎真实了。他说"安国、百济、南蛮、东夷之乐并，合野音之曲，胡旋之舞也"，可以解释《新唐书》在高丽伎中安插胡旋舞的理由。同时，他也承认"必当损益不同，始末异制，不可得而知也。"这是比较客观的判断。

①据清光绪三年（1877）广东菊坡精舍刻本。

参考文献

1. 古籍

（一）经部

《乐书要录》，武则天，北京：中华书局，1985 年。

《乐府古题要解》，吴兢，王耀华、方宝川主编《中国古代音乐文献集成》本，北京：国家图书馆出版社，2012 年。

《乐书》，陈旸，王耀华、方宝川主编《中国古代音乐文献集成》本，北京：国家图书馆出版社，2012 年。

（二）史部

（汉）《史记》，司马迁，北京：中华书局，1959 年。

（南朝梁）《宋书》，沈约，北京：中华书局，1974 年。

（北魏）《水经注》，郦道元著、陈桥驿校正，北京：中华书局，2007 年。

（北魏）《洛阳伽蓝记》，杨衒之著，周祖谟校释，北京：中华书局，2010 年。

（北齐）《魏书》，魏收撰，北京：中华书局，1974 年。

（唐）《隋书》，魏征等撰，北京：中华书局，1973 年。

（唐）《唐六典》，李林甫等撰、陈仲夫点校，北京：中华书局，1992 年。

（唐）《两京新记》，韦述撰，辛德勇辑校，西安：三秦出版社，2006 年。

（唐）《通典》，杜佑撰、王文锦等点校，北京：中华书局，1988 年。

（唐）《蛮书》，樊绰撰、向达校注，北京：中华书局，1962 年。

（后晋）《旧唐书》，刘昫等撰，北京：中华书局，1975 年。

（五代）《旧五代史》，薛居正等撰，北京：中华书局，1976 年。

（宋）《唐会要》，王溥，北京：中华书局，1955 年。

（宋）《五代会要》，王溥，上海：上海古籍出版社，1978 年。

（宋）《新唐书》，欧阳修等撰，北京：中华书局，1975 年。

（宋）《新五代史》，欧阳修撰、徐无党注，北京：中华书局，1974 年。

（宋）《资治通鉴》，司马光编著、胡三省注，北京：中华书局，1956 年。

（宋）《唐大诏令集》，宋敏求编，北京：商务印书馆，1959 年。

（宋）《长安志》，宋敏求撰，辛德勇、郎洁点校，西安：三秦出版社，2013 年。

（宋）《郡斋读书志校证》，晁公武撰、张猛校证，上海：上海古籍出版社，2011 年。

（宋）《续资治通鉴长编》，李焘，北京：中华书局，2004 年

（宋）《雍录》，程大昌撰、黄永年点校，北京：中华书局，2002 年。

（元）《文献通考》，马端临，北京：中华书局，1986 年。

（元）《宋史》，脱脱等撰，北京：中华书局，1977 年。

（元）《金史》，脱脱等撰，北京：中华书局，1975 年。

（元）《长安志图》，李好文撰，辛德勇、郎洁点校，西安：三秦出版社，2013 年。

《（成化）山西通志》，《四库全书存目丛书》本，济南：齐鲁书社，1996 年。

（明）《读史方舆纪要》，顾祖禹撰，贺次君、施和金点校，北京：中华书局，2005 年。

（清）《增订唐两京城坊考》，徐松撰、李健超增订，西安：三秦出版社，2006 年。

（清）《四库全书总目》，永瑢等编，北京：中华书局，1965 年。

（清）《语石》，叶昌炽撰、韩锐校注，北京：今日中国出版社，1995 年。

《（雍正）郿县志》，《北京大学图书馆藏稀见方志丛刊》本，北京：国家图书馆出版社，2013 年。

《（乾隆）凤翔府志》，《中国地方志集成》本，南京：凤凰出版社，2007 年。

《（宣统）郿县志》，《中国地方志集成》本，南京：凤凰出版社，2007 年。

（三）子部

（梁）《高僧传》，慧皎撰，北京：中华书局，1992 年。

（唐）《朝野佥载》，张鷟撰，恒鹤点校《唐五代笔记小说大观》本，上海：上海古籍出版社，2000 年。

（唐）《初学记》，徐坚等撰，北京：中华书局，1962 年。

（唐）《教坊记》，崔令钦撰、吴企明点校，北京：中华书局，2012 年。

（唐）《贞元新定释教目录》，圆照，《大正新修大藏经》本。

（唐）《大唐新语》，刘肃撰，许德楠、李鼎霞点校，北京：中华书局，1984 年。

（唐）《唐国史补》，李肇撰，曹中孚点校，《唐代笔记小说大观》本，上海：上海古籍出版社，2000 年。

（唐）《次柳氏旧闻》，李德裕编、丁如明点校，《唐五代笔记小说大观》本，上海：上海古籍出版社，2000 年。

（唐）《明皇杂录》，郑处晦撰、田廷柱点校，北京：中华书局，1994 年。

（唐）《白氏六帖事类集》，白居易，北京：文物出版社，1987 年。

（唐）《羯鼓录》，南卓，上海：古典文学出版社，1957 年。

（唐）《因话录》，赵璘，上海：上海古籍出版社，1957 年。

（唐）《松窗杂录》，李濬编、阳羡生点校，《唐五代笔记小说大观》本，上海：上海古籍出版社，2000 年。

（唐）《入唐求法巡礼行记》，[日]圆仁，上海：上海古籍出版社，1986 年。

（唐）《历代名画记》，张彦远著、俞剑华注，上海：上海人民美术出版社，1964 年。

（唐）《东观奏记》，裴庭裕撰、田廷柱点校，北京：中华书局，1994 年。

（唐）《酉阳杂俎》，段成式撰，曹中孚点校《唐五代笔记小说大观》，上海：上海古籍出版社，2000 年。

（唐）《乐府杂录》，段安节，上海：古典文学出版社，1957 年。

（唐）《甘泽谣》，袁郊撰，李宗为点校《唐代笔记小说大观》本，上海：上海古籍出版社，2000 年。

（唐）《安禄山事迹》，姚汝能撰、曾贻芬点校，北京：中华书局，2006 年。

（唐）《开天传信记》，郑棨撰，丁如明点校《唐五代笔记小说大观》本，上海：上海古籍出版社，2000 年。

（唐）《剧谈录》，康骈撰、萧逸点校《唐代笔记小说大观》本，上海：上海古籍出版社，2000 年。

（唐）《云仙杂记》，冯贽，四部丛刊续编本。

（唐）《云溪友议校笺》，范摅撰，唐雯校笺，北京：中华书局，2017 年。

（唐）《苏氏演义》，苏鹗撰、吴企明点校，北京：中华书局，2012 年。

（唐）《北里志》，孙棨，上海：古典文学出版社，1957 年。

（五代）《唐摭言》，王定保撰、阳羡生点校《唐五代笔记小说大观》本，上海：

上海古籍出版社，2000 年。

（五代）《开元天宝遗事》，王仁裕撰、曾贻芬点校，北京：中华书局，2006 年。

（五代）《北梦琐言》，孙光宪撰、贾二强点校，北京：中华书局，2002 年。

（五代）《中华古今注》，马缟、吴企明点校，北京：中华书局，2012 年。

（宋）《太平御览》，李昉等撰，北京：中华书局，1960 年。

（宋）《太平广记》，李昉等撰，北京：中华书局，1961 年。

（宋）《册府元龟》，王若钦编撰，周勋初等校订，南京：凤凰出版社，2006 年。

（宋）《杨太真外传》，乐史撰，上海：上海古籍出版社，1985 年。

（宋）《南部新书》，钱易撰，黄寿成点校，北京：中华书局，2002 年。

（宋）《唐语林》，王谠撰、周勋初校证，北京：中华书局，1987 年。

（宋）《梦溪笔谈》，沈括，北京：中华书局，1985 年。

（宋）《石林燕语》，叶梦得撰，宇文绍奕考异、侯忠义点校，北京：中华书局，1984 年。

（宋）《碧鸡漫志》，王灼撰，上海：古典文学出版社，1957 年。

（宋）《梦粱录》，孟元老撰，北京：中国商业出版社，1982 年。

（宋）《东京梦华录》，孟元老撰、邓之诚注，北京：中华书局，1982 年。

（宋）《类说》，曾慥，北京图书馆古籍珍本丛刊。

（宋）《云麓漫钞》，赵彦卫撰，北京：中华书局，1996 年。

（宋）《都城纪胜》，灌圃耐得翁，《武林掌故丛编》本，扬州：广陵书社，2008 年。

（宋）《玉海》，王应麟纂，南京：江苏古籍出版社，1987 年。

（元）《古今事文类聚新集》，富大用，台北：台湾商务印书馆，1986 年。

（四）集部

（唐）《李太白全集》，李白撰、王琦注：北京：中华书局，1977 年。

（唐）《王右丞笺注》，王维撰、赵殿成笺注，上海：上海古籍出版社，1961 年。

（唐）《杜甫全集校注》，杜甫撰、萧涤非等校注，北京：人民文学出版社，2013 年。

（唐）《三家评注李长吉歌诗》，李贺撰、王琦等评注，北京：中华书局，1959 年。

（唐）《元稹集》，元稹撰、冀勤校点，北京：中华书局，1982 年。
（唐）《白居易诗集笺校》，白居易撰、朱金诚笺校，北京：中华书局，2006 年。
（唐）《温庭筠全集校注》，温庭筠撰、刘学锴校注，北京：中华书局，2007 年。
（唐）《本事诗》，孟棨撰，《唐五代笔记小说大观》本，上海：上海古籍出版社，2000 年。
（后蜀）《花间集校注》，赵崇祚辑、李一氓校注，北京：人民文学出版社，1981 年。
（宋）《苏轼诗集》，苏轼撰，王文诰辑注、孔凡礼点校，北京：中华书局，1982 年。
（宋）《乐府诗集》，郭茂倩编著，北京：中华书局，1979 年。
（宋）《苕溪渔隐丛话》，胡仔撰、廖德明校点，北京：人民文学出版社，1962 年。
（宋）《唐诗纪事校笺》，计有功撰、王仲镛校笺，北京：中华书局，2007 年。
（元）《唐才子传校笺》，辛文房著，傅璇琮等校笺，北京：中华书局，2002 年。
（明）《唐音癸签》，胡震亨，上海：上海古籍出版社，1981 年。
（清）《全唐诗》，彭定求等编，北京：中华书局，2003 年。
（清）《全唐文》，董诰等编，北京：中华书局，1983 年。

2. 今人论著

A

[日]岸边成雄著，梁在平、黄志炯译：《唐代音乐史的研究》，台湾：台湾中华书局，1973 年。

B

柏红秀著：《唐代宫廷音乐文艺研究》，南京：南京大学出版社，2010 年。
北京大学图书馆金石组胡海帆、汤燕、陶诚编：《北京大学图书馆藏历代墓志拓片目录》，上海：上海古籍出版社，2013 年。
北京图书馆金石组编：《北京图书馆藏中国历代石刻拓本汇编》，郑州：中州古籍出版社，1989 年。

C

陈尚君辑校：《全唐诗补编》，北京：中华书局，1992 年。

陈尚君辑校：《全唐文补编》，北京：中华书局，2005 年。

陈寅恪：《隋唐制度渊源略论稿》《金明馆丛稿初编》《金明馆丛稿二编》《元白诗笺证稿》，北京：三联书店，2001 年。

陈忠凯、王其祎、李举纲、岳绍辉编：《西安碑林博物馆藏碑刻总目提要》，北京：线装书局，2006 年。

G

关也维著：《唐代音乐史》，北京：中央民族大学出版社，2006 年。

国家图书馆善本金石组编：《隋唐五代石刻文献全编》，北京：北京图书馆出版社，2003 年。

郭培育，郭培智主编：《洛阳出土石刻时地记》，郑州：大象出版社，2005 年。

郭茂育，赵水森编著：《洛阳出土鸳鸯志辑录》，北京：国家图书馆出版社，2012 年。

H

胡戟、荣新江编：《大唐西市博物馆藏墓志》，北京：北京大学出版社，2012 年。

胡可先师：《出土文献与唐代诗学研究》，北京：中华书局，2012 年。

黄翔鹏著：《黄翔鹏文存》，济南：山东文艺出版社，2007 年。

J

焦文彬等著：《秦腔史稿》，西安：陕西人民出版社，1987 年。

L

黎国韬：《先秦至两宋乐官制度研究》，广州：广东人民出版社，2009 年。

李斌城等：《隋唐五代社会生活史》，北京：中国社会科学出版社，1998 年。

李健超：《增订唐两京城坊考（修订版）》，西安：三秦出版社，2006 年

李剑国辑校：《唐五代传奇集》，北京：中华书局，2015 年

李剑亮：《唐宋词与唐宋歌妓制度》，杭州：浙江大学出版社，2000 年。

刘亮著：《晚唐乐府诗研究》，中国社会出版社，2010 年。

刘尊明：《唐宋词综论》，北京：中国社会科学出版社，2004 年。

龙建国：《唐宋音乐管理与唐宋词发展研究》，天津：南开大学出版社，2012 年。

洛地著：《词乐曲唱》，北京：人民音乐出版社，1995 年。

洛阳市文物管理局编：《洛阳出土墓志目录》，北京：朝华出版社，2001 年。

洛阳市文物考古研究院编：《洛阳出土墓志目录续编》，北京：国家图书馆出版社，2012 年。

吕建中、胡戟编：《大唐西市博物馆藏墓志研究》，西安：陕西师范大学出版社总公司，2013 年。

M

梅维恒：《绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源》，上海：中西书局，2011 年。

毛阳光、余扶危编：《洛阳流散唐代墓志汇编》，北京：国家图书馆出版社，2013 年。

P

潘重规：《敦煌变文集新书》，台北文津出版社，1994 年。

[日]平岗武夫著，杨励三译：《唐代长安与洛阳》（地图），西安：陕西人民出版社，1957 年。

Q

[日]气贺泽保规编：《新版唐代墓志所在总合目录》（增订版），明治大学东亚西亚石刻文物究所，2009 年。

亓莉娟：《乐府杂录校注》，上海：上海古籍出版社，2015 年。

齐运通编：《洛阳新获七朝墓志》，北京：中华书局，2012 年。

丘琼孙著：《燕乐探微》，上海：上海古籍出版社，1989 年。

R

任半塘：《唐声诗》，上海：上海古籍出版社，1982 年。

任半塘：《教坊记笺订》，北京：中华书局，2012 年。

任半塘：《唐戏弄》，上海：上海古籍出版社，1982 年。

任半塘：《敦煌歌辞总编》，上海：上海古籍出版社，1982 年。

任半塘、王昆吾编著：《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》，成都：巴蜀书社，1990 年。

S

沈冬著：《唐代乐舞新论》，北京：北京大学出版社，2004 年。

史念海主编：《西安历史地图集》，西安：西安地图出版社，1996 年。

孙敏、王丽芬著：《洛阳古代音乐文化史迹》，北京：文物出版社，2004 年。

孙晓辉著：《两唐书乐志研究》，上海：上海音乐学院出版社，2005 年。

T

谭其骧主编：《中国历史地图集》，北京：中国地图出版社，1996 年。

唐长孺：《山居存稿》，北京：中华书局，2011 年。

W

王立著：《唐代教坊考》，北京：新星出版社，2015 年。

王其祎、周晓薇：《隋代墓志铭汇考》，北京：线装书局，2007 年。

王小盾：《唐代酒令艺术》，北京：东方出版社，1996 年。

王小盾：《中国早期艺术与宗教》,北京：东方出版社，1998 年。

王小盾：《汉文佛经中的音乐史料》，成都：巴蜀书社，2002 年。

王小盾：《隋唐音乐及其周边》，上海：上海音乐出版社，2012 年。

王永平：《游戏、竞技与娱乐》，北京：中华书局，2010 年。

吴钢主编：《全唐文补遗》（十辑），西安：三秦出版社，1994-2007 年。

吴敏霞、王珂、袁宪、王京阳编：《全唐文补遗• 总目索引》，西安：三秦出版社，2014 年。

吴熊和：《唐宋词通论》，上海：上海古籍出版社，2010 年。

吴钊、刘东升编：《中国音乐史略》，北京：人民音乐出版社，1983 年。

X

西安市长安博物馆编：《长安新出墓志》，北京：文物出版社，2011 年。

向达著：《唐代长安与西域文明》，北京：三联书店，1957 年。

项阳：《中国音乐文物大系（山西卷）》，郑州：大象出版社，2000 年。

项阳：《山西乐户研究》，北京：文物出版社，2001 年。

谢桃坊编著：《唐宋词谱校正》，上海：上海古籍出版社，2012 年。

辛德勇著：《隋唐两京丛考》，西安：三秦出版社，2006 年。

Y

阴法鲁著：《阴法鲁学术论文集》，北京：中华书局，2008 年。

阴法鲁著：《中国古代文化史》，北京：北京大学出版社，2008 年。

杨鸿年：《隋唐宫廷建筑考》，西安：陕西人民出版社，1992 年

杨旻玮：《唐代音乐文化之研究》，台北：文史哲出版社，1982 年。

杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社，1981 年。

余扶危编：《洛阳出土墓志卒葬地资料汇编》，北京：北京图书馆出版社，2002 年。

鱼讯主编：《陕西省戏剧志》，西安：三秦出版社，1998 年。

郁贤皓编：《唐刺史考全编》，合肥：安徽大学出版社，2000 年

袁绣柏、曾智安著：《乐府诗近代曲辞研究》，北京：北京大学出版社，2009 年。

Z

张乃翔：《龙门区系石刻文萃》，北京：国家图书馆出版社，2011 年。

张相著：《诗词曲语辞汇释》，上海：上海古籍出版社，2009 年。

张煜著：《新乐府辞研究》，北京：北京大学出版社，2009 年。

赵君平编：《邙洛碑志三百种》，北京：中华书局，2004 年。

赵君平、赵文成编：《河洛墓刻拾零》，北京：北京图书馆出版社，2007 年。

赵君平、赵文成编：《秦晋豫新出土墓志搜佚》，北京：国家图书馆出版社，2011 年。

赵君平、赵文成编：《秦晋豫新出墓志搜佚续编》，北京：国家图书馆出版社，2015 年。

赵力光主编：《西安碑林博物馆新藏墓志汇编》，北京：线装书局，2007 年。

赵力光主编：《西安碑林博物馆新藏墓志续编》，西安：陕西师范大学出版社，2014 年。

赵敏俐主编：《中国诗歌与音乐关系研究》，北京：学苑出版社，2005 年。

赵为民著：《唐代二十八调理论体系研究》，北京：商务印书馆，2006 年。

周绍良编：《唐代墓志汇编》，上海：上海古籍出版社，1992 年。

周绍良、赵超编：《唐代墓志汇编续集》，上海：上海古籍出版社，2001 年。

朱谦之著：《中国音乐文学史》，上海：上海人民出版社，2006 年。

左汉林：《唐代乐府制度与歌诗研究》，北京：商务印书馆，2010 年。

3. 论文

B

柏红秀:《论乐人与元白诗歌的传播》,《河南师范大学学报》(哲学社会科学版),2009 年第 6 期。

柏红秀、王定勇:《关于唐代教坊的三个问题》,《盐城师范学院学报》(人文社会科学版),2005 年第 1 期。

柏红秀、王定勇:《唐代第一任教坊使考》,《戏曲艺术》2005 年第 2 期。

柏红秀:《唐代仗内教坊考》,《中国戏曲学院学报》,2006 年第 3 期。

柏红秀:《乐人身份与<江南逢李龟年>作者之争》,《江海学刊》2014 第 6 期。

C

曹丽娜:《唐代民间营利性乐舞生产之宫廷艺术家的"商演"》,《中国音乐学》2013 年第 3 期。

曹胜高:《中晚唐"开教坊"与曲子词的繁荣》,《中国诗歌研究》第七辑,2010 年。

陈东:《唐代音乐美学思想的多元特征》,《南通大学学报》(社会科学版),2006 年第 3 期。

陈尚君:《李白崔令钦交游发隐》,《复旦大学学报》,1980 年第 4 期。

陈尚君:《道听途说的特殊价值》,《上海文汇报》2014 年 11 月 14 日,第 27 版。

陈尚君:《五代俗讲僧云辩的生平与作品》,《文史知识》2017 年第 3 期。

陈四海、马欢:《"梨园"考》,《宁夏大学学报》(人文社会科学版)2005 年 6 期。

程晖晖:《秦淮乐籍研究• 论文摘要》,中国艺术研究院博士论文,2007 年。

程晖晖:《曲家魏良辅是乐籍中人说——兼谈乐籍群体、教坊体制对昆曲和传统曲牌的意义》,《中国音乐学》2013 年第 3 期。

迟乃鹏:《唐"梨园"考辩》,《四川师范大学学报》(哲学社会科学版)1997 年第 4 期。

D

邓惠明:《凝聚着孤寂的优雅乐章——唐代音乐诗审美价值分析》,《西藏大学学报(汉文版)》,1998 年第 2 期。

邓婷:《初、盛唐音乐思想与文学》,南开大学博士学位论文,2013 年。

杜文玉:《唐代长安的宦官住宅与坟茔分布》,《中国历史地理论丛》1997 年第 4

期。

F

傅光:《杜甫<江南逢李龟年>考辨》,《草堂》1987 年第 2 期。

G

葛恩专:《唐代教坊的演变考述》,《音乐与表演》2015 年第 1 期。

葛恩专:《唐代“太常四部乐”考释》,《贵州师范学院学报》2015 年第 11 期。

郭威:《地方官属音乐机构三题》,《中国音乐学》2012 年第 3 期。

H

华林甫:《中国古代地名渊源解释发展原因的分析》,《中国历史地理论丛》, 2000 年第 2 期。

黄莉莉:《唐代宫人管理制度研究》, 南京师范大学硕士论文, 2015 年。

K

康瑞军:《历代音乐机构与乐官制度研究现状述评》,《中国音乐学》2007 年第 3 期。

康瑞军:《论仗内教坊的实质及其他》,《黄钟》, 2008 年第 3 期。

L

李昌集:《华乐、胡乐与词: 词体发生再论》,《文学遗产》, 2003 年第 6 期。

李昌集:《唐代宫廷乐人考略》,《中国韵文学刊》, 2004 年第 3 期

黎国韬、龙赛州:《宣徽院与宫廷乐舞戏剧初探》,《广州大学学报》(社会科学版), 2009 年第 12 期。

黎国韬:《略论唐宋教坊梨园中的几个问题》,《星海音乐学院学报》, 2011 年第 1 期。

黎国韬:《五代十国乐官述略——兼论戏剧乐舞问题》,《中原文化研究》, 2014 年底 1 期。

黎国韬:《历代教坊制度沿革考》,《文学遗产》2015 年第 1 期。

李娜:《唐代公主的生活与文学》, 西北大学硕士学位论文, 2005 年

李石根:《唐代音乐文化的两大体系》,《交响》, 2003 年第 4 期。

李西林:《试论中晚唐音乐文化转型之特征》,《陕西师范大学学报》(哲学社会科学版), 2014 年第 1 期。

李小荣：《敦煌佛曲<散花乐>考源》，《法音》2000 年第 10 期。

李小荣：《几个有关“俗讲”问题的再检讨》，《敦煌学辑刊》 2012 年第 1 期。

李扬：《唐代音乐诗的文化解读》，《东方丛刊》1995 年第 2 辑。

李一飞：《<因话录>作者赵璘的生卒及仕履》，《文献》1994 年第 4 期。

李尤白：《梨园考论》，《人文杂志》1982 年第 5 期。

刘洁：《唐代教坊乐伎与文学研究》，东北师范大学硕士论文，2010 年。

刘婧超：《唐教坊曲子依声填词创作手法的考证研究》，山西大学硕士学位论文，2013 年。

刘士英：《魏晋南北朝兼官问题研究》，郑州大学硕士学位论文，2013 年。

刘晓云：《唐代女官制度研究》，首都师范大学硕士论文，2007 年。

刘玉峰：《唐代公廨本钱制的几个问题》，《史学月刊》2002 年第 5 期。

刘媛歆：《唐代墓志铭中的音乐史料研究》，中国艺术研究院硕士学位论文，2013 年。

刘尊明：《隋唐燕乐繁荣的文化机制》，《人民音乐》1994 年第 2 期。

M

毛阳光：《洛阳出土唐代梨园弟子曹乾琳墓志及相关问题探析》，《魏晋南北朝隋唐史资料》（第三十三辑），上海古籍出版社，2016 年。

莫砺锋：《余音绕梁的<江南逢李龟年>》，《文史知识》2011 年第 6 期。

P

蒲亨强：《唐代产生的道调韵》，《中国音乐》，2010 年第 1 期。

Q

亓娟莉：《唐“胡部”乐考——兼及胡部与词体的关系》，《敦煌学辑刊》2009 年第 1 期。收入《乐府杂录校注》附录。

秦序：《唐代音乐文学创作、传播中的三个“规则”》，《音乐传播》2012 年第 2 期。

邱晨音：《唐长安教坊小记》，《中国历史地理论丛》，1991 年第 3 期。

R

任飞：《唐代太常、教坊乐官研究》，福建师范大学博士学位论文，2011 年。

任飞：《唐代教坊使研究中的几个问题辨析》，《中国音乐学》，2012 年第 2 期。

S

孙晓晖：《<散花乐>考——兼论和声联章乐体》，《中国音乐学》1999 年第 2 期。

孙英刚：《隋唐长安的王府与王宅》，《唐研究》第九卷。

T

唐飞：《唐代中使研究——以中使与唐代政治、军事之关系为中心》，扬州大学硕士学位论文，2010 年。

唐华清宫考古队：《唐华清宫梨园、小汤遗址发掘简报》，《文物》1999 年第 3 期。

仝建平：《唐代宣徽使再认识》，《兰州学刊》，2009 年第 9 期。

W

王春明：《唐代涉乐诗研究》，吉林大学博士学位论文，2013 年。

王耕夫：《唐教坊舞曲<春莺啭>》，《舞蹈》，1981 年第 4 期。

王辉斌：《<江南逢李龟年>为李白作》，载《杜甫研究新探》，黄山书社，2011 年。

王冉：《仙韶院的裁撤与文宗朝政治》，《首都师范大学学报》（哲学社会科学版）2007 年增刊。

王伟歌：《唐代掖庭研究》，上海师范大学硕士论文，2011 年。

王小盾：《唐代的道曲和道调》，《中国音乐学》，1992 年第 2 期。

王小盾：《关于音乐考古学和音乐文化地理研究的结合》，《黄钟》，2001 年第 1 期。

王小盾：《从<酉阳杂俎>看唐代音乐》，《音乐艺术》2011 年第 3 期。

王小盾：《域外汉文音乐文献述要》上、中、下，《中国音乐学》，2012 年，第 2、3、4 期。

王小盾、金溪：《经呗新声与永明时期的诗歌变革》，《文学遗产》，2007 年第 6 期.

王小盾、孙晓辉：《唐代乐部研究》，《国学研究》，北京大学出版社，2004 年。

王小盾、王皓：《论道藏中的音乐史料》，《音乐研究》，2010 年第 3 期。

王岩：《唐代太常博士考论》，陕西师范大学硕士学位论文，2013 年。

王永平：《论唐代宣徽使》，《中国史研究》，1995 年第 1 期。

王子初：《中国古代的驿壁文学》，《文学遗产》，2012 年第 6 期。

文艳蓉：《唐代教坊四部考》，《乐府学》第六辑。

吴明贤：《杜甫<江南逢李龟年>著作权不容否定》，《杜甫研究学刊》2005 第 4 期。

吴相洲：《关于建构乐府学的思考》，《北京大学学报》（哲学社会科学版），2006 年第 3 期。

吴政佐：《十部乐对唐代音乐文化的影响》，《长治学院学报》，2013 年第 5 期。

X

西安文物管理处：《西安西郊热电厂基建工地隋唐墓地清理简报》，《考古与文物》1991 年第 4 期。

项少媚、葛永海：《唐代传奇小说中的音乐文化考论》，《温州大学学报》（社会科学版），2010 年第 1 期。

修林海：《隋唐宫廷音乐机构中的音乐教育活动》，《音乐艺术》1997 年第 1 期。

Y

于海博：《<抛球乐>考》，《文学遗产》，2012 年第 4 期。

Z

曾美月：《唐代宴乐活动类型考》，《中国音乐》，2009 年第 2 期。

张国强：《宋初教坊四部与云韶部关系考述》，《中国音乐学》，2004 年第 3 期。

张君仁：《秦声初探》，《音乐研究》2001 年第 4 期。

张宗福、吴天德：《唐代音乐文化与杜甫诗文的音乐内涵》，《西南民族大学学报》（人文社科版），2004 年第 5 期。

[日]斋藤茂：《唐代音乐文献研究叙说》，《唐代文学研究》，第九辑，2002 年。

赵海菱：《<江南逢李龟年>作者发疑》，《社会科学辑刊》2014 年第 5 期。

赵维平：《宋教坊的形成、内容及与唐教坊的关系考》，《音乐艺术》，2014 年第 2 期。

郑临川：《从乐府到曲子词》，《四川师范学院学报》（哲学社会科学版）1992 年第 4 期。

郑祖襄：《<唐会要>“天宝十三载改诸乐名”史料分析》，《中央音乐学院学报》，2008 年第 3 期。

中国科学院考古研究所西安唐城发掘队：《唐代长安城考古纪略》，《考古》1963年第11期。

仲亚东：《唐代宦官诸使研究》，福建师范大学硕士学位论文，2003年。

周绍良：《五代俗讲僧圆鉴大师》，《佛教文化》（创刊号）1989年。

周勋初：《卢言考》，《学术月刊》，1987年第4期。

周延良：《关于<教坊记>中几个曲名的考辨》，《晋阳学刊》，1996年第3期。

左汉林：《唐代的内教坊及相关问题考论》，《渤海大学学报》，2007年第1期。

左汉林：《唐代教坊及内教坊乐官考论》，《宁夏大学学报》（人文社会科学版）2007年第1期。

左汉林：《唐代梨园乐官新证》，《东南大学学报》（哲学社会科学版）2007年第2期。

左汉林：《唐代梨园的乐官、乐工和组织》，《乐府学》第二辑，学苑出版社，2007年。

左汉林：《唐代音乐制度与文学的关系》，《文学评论》，2010年第3期。

左汉林：《唐“仗内教坊”考辩——兼论中唐教坊“合署”问题》，载罗艺峰主编《汉唐音乐史第二届国际研讨会论文集》，中央音乐学院出版社，2013年。

左汉林：《唐仗内教坊及中唐教坊合署问题考辩》一文，载《中国文学研究》2015年第4期。

作者简历

张丹阳（1987~），女，回族，广西柳州市人。2005 年至 2009 年，在苏州科技大学中文系学习，获得学士学位；2009 年至 2012 年，就读于西南民族大学中文系中国古典文献学专业，师从徐希平教授；2012 年至今，在浙江大学人文学院攻读博士学位，师从胡可先教授。主要研究方向：唐宋文学、音乐文学、文献学。

攻读博士学位期间的科研成果

一、发表的论文

1.《教坊曲〈文溆子〉考》，《中国音乐学》（中国艺术研究院），2014 年第 3 期。

2.《唐代教坊职官考补》，《中国音乐学》（中国艺术研究院），2016 年第 2 期。

3.《〈诗经·国风〉爱情诗与李商隐爱情诗之比较》，《德州学院学报》，2012 年第 5 期。

4.《古代文学研究中的身份问题探析——以李白、杜甫为例》，《淮北职业技术学院学报》，2013 年第 6 期。

二、主持的科研项目

2016 年 9 月，主持浙江大学优秀博士生延期资助项目《唐代教坊与文学研究》，项目主持人，完成结项。

三、参加的学术交流

2014 年 10 月参加唐代文学国际研讨会，提交《教坊曲<文溆子>考》一文，并于会上宣读。